Gabriel Sepúlveda Corradini

VÍCTOR JARA

hombre de teatro



La figura, la vida y la muerte de Víctor Jara siempre estuvieron y están asociados al canto, al folklore, al compromiso con los desposeídos, al martirio. Pero eso no es todo…

«Este libro de Gabriel, en el que resucita, no, surge la vida de Víctor en el teatro…», nos dice Alejandro Sieveking, es una obra en la que el autor, Gabriel Sepúlveda, también hombre de teatro, nos entrega con pasión y seriedad un aspecto de su vida, inserto en su existencia toda, desconocido y absolutamente coherente con su condición de creador. Sí, señores, Víctor Jara también fue un hombre de teatro.

¿Quién sabe que estudió teatro en la Universidad de Chile y que fue un exitoso director teatral incluso reconocido como tal fuera de las fronteras del país?

¿Quién conoce de su vocación por las tablas, de su manejo de la escena, de las innovaciones que introdujo en ese ámbito?

El libro que tienes en tus manos es el primer intento de dar a conocer, en forma sistemática, aspectos básicos de su trayectoria en el teatro chileno en el periodo comprendido entre los años 1955 y 1973. Incluye fotografías inéditas.

El mito de un artista de la talla de Víctor Jara nos ha entregado una valorización parcial de sus verdaderos aportes a la cultura. Estamos frente a un artista integral y estas páginas lo reivindican como tal.

Lectulandia

Gabriel Sepúlveda Corradini

Víctor Jara, hombre de teatro

ePub r1.0
Colophonius 26.08.2018

Título original: *Víctor Jara, hombre de teatro*
Gabriel Sepúlveda Corradini, 2001

Editor digital: Colophonius
ePub base r1.2

A mis padres, Alejandro y Marzia, o Marzia y Alejandro; las únicas dos personas a las que les debo todo, pero que nunca me lo van a cobrar

También a la familia de Víctor:
Joan, Amanda y Manuela

Allí enterrado cara al sol
la nueva tierra cubre tu semilla
la raíz profunda se hundirá
y nacerá la flor del nuevo día

de «El alma llena de banderas»,
Víctor Jara



El aún estudiante de actuación, Víctor Jara, caracterizado como un sirviente en el montaje de La fierecilla domada*, de William Shakespeare, 1958. Teatro Experimental de la Universidad de Chile.*

PRÓLOGO

Siempre me pregunto qué estaría haciendo ahora Víctor, cantando o dirigiendo teatro, o las dos cosas. Y la duda es porque, si bien pasaba por épocas largas en que el teatro y las envidias lo aburrían, ésa era la profesión que había amado y que lo había convertido en un verdadero artista. Una actividad con éxitos notables e inesperadas frustraciones, pero también una forma de trabajar en equipo, en que su sentido plástico tenía un mayor desarrollo que con la música. Un buen director, y Víctor lo era, es un mago, alguien que saca de los textos un mundo que, sin su ayuda, quedaría en estado latente.

Me costó mucho escribir el párrafo anterior porque, si bien todo es cierto, no es lo que siento al leer este libro de Gabriel, en el que resucita, no, surge la vida de Víctor en el teatro, que es la vida de Joan, la de Bélgica y la de tantos otros que no podemos ni queremos olvidar ninguno de esos momentos. Está claro que sus asesinos no han sido castigados, a menos que la memoria sea un castigo mucho más permanente. Porque no hay olvido, tampoco habrá perdón jamás. Perdonar un crimen es como perdonar el mal. Espero que eso puedan entenderlo los cristianos.

Y resulta más imposible al enfrentarse con la trayectoria de Víctor, que siempre peleó por los demás con generosidad y valor, no por el grupo de los que fuimos sus admiradores, por todo el mundo, aunque Chile era su campo de batalla.

Cuando lo conocí yo era un esnob, un joven de clase media que quería y parecía ser de clase alta. El teatro y Bélgica me pusieron en mi lugar, pero fue Víctor quien me dio la lección definitiva. Cuando todos trataban de encaminarme hacia un compromiso político, Víctor me aceptó como yo era, sin pretender cambiarme de la noche a la mañana ni presionarme. Solamente con el hecho de dirigir mis obras, pretendiendo tan sólo darles vida, me transmitía una forma de ver el mundo completamente distinta, por eso ahora creo que la justicia y el equilibrio no llegan solos, que hay que darles una mano, siempre, sin descanso.

ALEJANDRO SIEVEKING
Septiembre de 2001



INTRODUCCIÓN

Después de su cobarde asesinato, Víctor Jara y sus canciones se transformaron en una bandera de lucha y, como suele suceder con aquellos grandes artistas que han muerto en forma violenta, su imagen se ha ido convirtiendo en la de un mártir. No es extraño, entonces, que para la gran mayoría de mi generación —nacida y crecida durante la dictadura— su nombre esté vinculado casi exclusivamente a la significación política de su canto. Desgraciadamente, y creo que por esa misma razón, no se ha valorado en su verdadera magnitud el aporte de Víctor Jara a la música chilena, no sólo en sus composiciones, sino también en el exhaustivo trabajo de rescate de las raíces de la música popular, siguiendo la senda comenzada y transitada por artistas de la talla de Violeta Parra o Margot Loyola. Pero lo que parece más injusto —aunque comprensible— es el completo olvido en el que quedó su trabajo como director de teatro, trabajo desplegado con fervor durante la década de los sesenta y hasta 1973.

Este trabajo es el primer intento de dar a conocer, en forma sistemática, aspectos básicos de la trayectoria de Víctor Jara en el teatro chileno en el período comprendido entre los años 1955 y 1973, el que no ha querido limitarse a una simple descripción cronológica ni tampoco pretende ser un análisis crítico, ya que por razones obvias —yo aún no había nacido— nunca tuve la oportunidad de ver alguna obra dirigida por Víctor. Se trata de hacer un re-corrido humano: volver al niño campesino; acercarme, por ejemplo, a las ceremonias religiosas tradicionales del campo que pudieron haber despertado en él su sensibilidad para el teatro. Ir viendo cómo ese entorno cargado de misticismo popular pudo haber influido en su lado creativo. De qué forma vivió el gran choque cultural que significó su traslado desde el campo hacia la entonces sórdida población Los Nogales, cercana a la Estación Central de Santiago, cuando era un niño de Lonquén, lugar muy pobre, pero conectado con la naturaleza. Aproximarme al joven que creía tener vocación religiosa y que ingresó al seminario de la orden de los Redentoristas de San Bernardo para seguir una carrera sacerdotal. Saber qué fue lo que lo motivó a ingresar a la Compañía de Mimos de Noisvander y posteriormente a la Escuela de Actuación de la Universidad de Chile y cómo fue su paso por ahí. Por qué se decidió por la dirección.

En estas páginas, recorreremos su ascendente trayectoria como director, y cómo

alcanzó a dirigir obras en los dos teatros institucionales más importantes del país (el de la Universidad de Chile y el de la Universidad Católica) y en connotadas agrupaciones teatrales independientes, como el ICTUS y la Compañía de Los Cuatro.

La intención es rescatar al artista en roda su dimensión. Por ello no me he restringido al análisis aislado de su labor teatral, pues desde ese lugar no lograría el fin último de mi trabajo, y estaría cometiendo la misma injusticia a la que me refería al comienzo: mirar en forma parcial al artista que es Víctor Jara.

Para alcanzar este objetivo fue necesario mirarlo desde un concepto más integral de su arte, en el que convivieran en perfecta armonía el lado teatral y el de músico, todo fuertemente relacionado con la evidente conciencia de la realidad de su época; de su entorno histórico-político-social-económico-cultural.

Desde esta perspectiva, podemos reconocer elementos teatrales en el Víctor-músico, como, por ejemplo, en el larga duración *La población* de 1972 y muy especialmente, en sus presentaciones en vivo, en las que no se limitaba sólo a cantar canciones bonitas. Esa belleza de su canto se multiplicaba por mil, gracias al modo con que dotaba a sus dos instrumentos musicales —la voz y la guitarra— de la notable expresión dramática de una verdadera puesta en escena. Indudablemente no es lo mismo escuchar la canción «Luchín», a ver cómo la interpretaba con los ojos cerrados e irradiando la ternura que la canción posee, o presenciar la interpretación de «Ni chicha ni limoná», en donde era también protagonista su rostro lleno de sarcasmo y picardía. En cada canción podemos encontrar la recreación de un ambiente distinto y acorde con el sentimiento que quería transmitir.

No se trataba de cantar por que sí. He aquí, quizás, uno de los motivos por el que su mensaje explícito fue recogido por tanta gente: *Yo no canto por cantar/ ni por tener buena voz./ Canto porque la guitarra/ tiene sentido y razón…* ¿Sentido, razón…? ¿Cómo puede un trozo de madera tener sentido y razón, si ésas son características tan intrínsecamente humanas? No caigamos en el error de creer que lo que cantaba Víctor en «Manifiesto» era simple poesía bonita; su guitarra adquiría sentido y razón según la manera en que la pulsaba. El instrumento adquiría vida con el toque de sus manos. Y esto, compañeros, también es teatro.

Es interesante descubrir también cuál fue su aporte escénico como director artístico del grupo Quilapayún, sin dejar de lado las musicalizaciones de *Ánimas de día claro* con los hallazgos folklóricos recopilados por él mismo y de *La remolienda,* con composiciones propias. Tampoco pueden dejar de considerarse las colaboraciones musicales en la Compañía de Mimos de Noisvander y el ballet *Los siete estados* de Patricio Bunster.

Otro aspecto importante de identificar es la extraordinaria conciencia musical siempre presente en los montajes dirigidos por Víctor, en especial lo rítmico-coreográfico; los silencios, la utilización del cuerpo y de elementos escenográficos tales como instrumentos de percusión, así como la introducción de danza y coreografías, ejecución de música en vivo, ritmos de entrada, todos elementos

cuidadosamente estudiados…

Para realizar este trabajo me he valido de la recopilación de testimonios por medio de entrevistas realizadas a treinta y tres personas, entre octubre de 1999 y septiembre de 2000. Todas estas personas conocieron a Víctor Jara y compartieron con él su trayectoria en las tablas chilenas. La totalidad de mi trabajo está basado en este material. Lo anterior me permitió atreverme a hacer ciertas aseveraciones acerca de este hombre, porque estas «entrevistas» no fueron tales exactamente… se fueron convirtiendo en conversaciones en las que estos cómplices y testigos no se limitaron a hablar de Víctor Jara sólo en el plano teatral, sino que muchos abrieron sus corazones y me hablaron del amigo, del esposo, del compañero… del ser humano. Tuve la suerte de escuchar sencillas anécdotas vividas por mis entrevistados junto a Víctor, acontecimientos cotidianos que me abrieron una ventana diferente para percibir al Víctor-hombre, y por donde también iba desapareciendo el Víctor-personaje histórico.

Inevitablemente este trabajo no se limitará a revelar la trayectoria profesional de un hombre de teatro, sino que también intentará transmitir el sentimiento personal hacia él, sentimiento éste que se fue instalando en mí, a medida que la investigación avanzaba.

De todas maneras, por ser la memoria del ser humano «frágil como un volantín», necesariamente la información obtenida en los testimonios, fue complementada con otros elementos como recortes de prensa, proporcionados por mis «entrevistados» o rescatados del archivo de la Biblioteca Nacional; programas de las obras dirigidas por Víctor Jara que se encuentran en la fundación que lleva su nombre; y, por supuesto, la obra biográfica *Víctor Jara: un canto truncado*, escrita por Joan —su mujer—, la más acabada referencia existente sobre su vida, y de la cual extraje prácticamente toda la información acerca de su niñez. A lo anterior agregué también los datos contenidos tanto en entrevistas como en artículos de prensa en los que el propio Víctor Jara se refiere a su profesión.

Este texto además de determinar fechas perdidas en la historia intenta esbozar la postura de Víctor Jara como director frente a su arte, su estética del teatro, no sólo en la metodología de trabajo sino también en sus postulados éticos, sin descuidar la evolución artística que acompañó la suya durante los años en que ejerció como teatrista. En ese tiempo se paseó por una amplia gama de estilos: desde el realismo mágico y psicológico hasta por corrientes tales como las del Open Theatre y del Living Theatre, patentes en *Viet Rock* y *Antígona* (1969).

Todo lo anterior sin omitir su veta de político, tan fácilmente asimilable a su canto, no así a su teatro. No obstante, dirigió obras con temáticas políticamente contingentes, como *Los invasores*, de Egon Wolff, donde está clara la disyuntiva entre «profesionalismo v/s diferencias ideológicas» y *Viet Rock*, en la que abordó el texto desde una posición bastante radical, por encontrar que éste mostraba una realidad distorsionada de la guerra de Vietnam…

Cada uno de los capítulos que conforman este libro fue dividido en subpartes a partir de alguna frase o verso de canciones escritas o interpretadas por Víctor Jara.

Me siento sumamente afortunado de haber tenido la oportunidad de re-descubrir desde una faceta desconocida a uno de los más grandes artistas que Chile ha engendrado, y de poder compartirlo con ustedes ahora. Aquí vamos, pues…

GABRIEL SEPÚLVEDA CORRADINI
Santiago, septiembre de 2001

ENTREVISTAS

Las entrevistas se fueron dando según la investigación avanzaba. La fecha en que cada una de estas personas fue requerida se consigna entre paréntesis. Quisiera destacar la excelente disposición de cada uno de ellos. De más está decir que, sin su testimonio, este libro no podría haber sido escrito. Gracias a todos, de verdad.

- JAIME VADELL: Actor y director chileno. Compañero de Víctor Jara en primer año de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Participó en *La maña* y en el último montaje dirigido por Víctor: *Antígona* (1969), en el Teatro de la Universidad Católica. (26/10/1999)
- EGON WOLFF: Dramaturgo chileno. Autor de *Los invasores*, obra dirigida por Víctor Jara en 1963 para el ITUCH. (15/03 y 14/08/2000)
- SERGIO «CACHO» DÍAZ: Apuntador de Víctor en *Los invasores*, en *Dúo* (1962) y en *Entretengamos a Mr. Sloane* (1968). (28/03/2000)
- QUENA ARRIETA: Ex secretaria de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Amiga muy cercana de Víctor Jara. Actualmente es la encargada del archivo de la Fundación Víctor Jara. (05/04/2000)
- JAIME SCHNEIDER: Mimo chileno. Ex integrante de la Compañía de Enrique Noisvander en la época en que Víctor realizó colaboraciones musicales en dicha compañía. (06/04/2000)
- NELSON VILLAGRA: Actor chileno. Compinche de Víctor en sus años universitarios, con quien formó un dúo musical con el propósito de rescatar las raíces del canto popular. Fue dirigido por él en dos ocasiones; en *La maña* (1965), de Ann Jellicoe para la compañía ICTUS y en *Viet Rock* (1969) para el DETUCH. (7 y 19/04/2000)
- JOAN JARA: Bailarina y coreógrafa inglesa. Esposa de Víctor Jara. Trabajaron juntos en montajes dirigidos por él, como *Viet Rock*, en el que ella creó algunas coreografías. Le hizo clases de movimiento a su futuro esposo en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. (17/04/2000)

- PATRICIO BUNSTER: Bailarín y coreógrafo chileno. Junto a su camarada de partido, Víctor Jara, trabajó en la realización artística de tres actos masivos en el Estadio Nacional durante el gobierno de Salvador Allende. Se efectuaron con motivo de los 50 años del Partido Comunista Chileno, del Séptimo Congreso de las Juventudes Comunistas y del Homenaje a Pablo Neruda por su Premio Nobel, respectivamente. También le hizo clases de movimiento en la escuela. (19/04/2000)
- GONZALO PALTA: Actor chileno. Trabajó en varios montajes dirigidos por Víctor Jara cuando aún estudiaba dirección. A nivel profesional, lo hizo en la primera versión oficial de *Ánimas de día claro* (1962); en *Los invasores* (1963), de Egon Wolff (ambas del ITUCH) y en *Dúo*, de Raúl Ruiz (1963), junto a la Compañía de los Cuatro. (22/04/2000). Nota: Desgraciadamente, a casi un año de esta conversación, el 17 de abril de 2001, Gonzalo falleció en Buenos Aires, víctima de un fulminante cáncer pancreático.
- GUILLERMO NÚÑEZ: Escenógrafo y artista plástico chileno. Diseñó las escenografías de *Ánimas de día claro*, *La maña* y *La casa vieja* (1966). Le hizo clases a Víctor en la universidad. (22/04/2000)
- ISIDORA AGUIRRE: Dramaturga chilena. Escribió el texto de uno de los actos masivos antes mencionados (el realizado con motivo del Séptimo Congreso de las JJ.CC.). Fue profesora de Víctor en la universidad. (24/04/2000)
- HUMBERTO DUVAUCHELLE: Actor chileno. Fundador de la Compañía de los Cuatro. Fue dirigido por Víctor Jara en *Dúo* y en *Entretengamos a Mr. Sloane* (1968), de Joe Orton. (25/04/2000)
- MARÉS GONZÁLEZ: Actriz argentina. Actuó en *Ánimas de día claro*. Camarada de Víctor. Ex directora de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. También ayudó en la realización de los citados actos en el Estadio Nacional. (27/04/2000)
- EDUARDO CARRASCO: Ex integrante del grupo chileno Quilapayún, cuyo director artístico fue Víctor Jara entre los años 1966 y 1969. (28/04/2000)
- DELFINA GUZMÁN: Actriz chilena. Actuó en *La maña*. (01/05/2000)
- SILVIA SANTELICES: Actriz y directora chilena. Estuvo en el elenco de *Antígona* interpretando el papel de Ismene. (02/05/2000)
- ANITA REEVES: Actriz chilena. Interpretó el papel de Antígona en la obra homónima dirigida por Víctor Jara en 1969, en el teatro de la Universidad Católica. (04/05/2000)
- EDUARDO BARRIL: Actor chileno. Participó en montajes cuando Víctor era estudiante, como *La excepción y la regla* y la primera versión de *Ánimas de día claro* (1961). Más tarde, actuó en *La remolienda*. (08/05/2000)
- LUIS ALARCÓN: Actor chileno. Amigo y camarada de Víctor Jara. Trabajó junto a él en la realización de algunas manifestaciones artísticas populares durante el

Gobierno de la Unidad Popular. (08/05/2000)

- ALEJANDRO SIEVEKING: Dramaturgo, actor y director teatral chileno. Compañero de curso de Víctor Jara en la escuela de teatro y amigo íntimo. Autor de tres de las obras más importantes dirigidas por él, como lo fueron *Parecido a la felicidad* (1959), *Ánimas de día claro* (1961) y *La remolienda* (1965). Víctor, al momento de su asesinato, se encontraba trabajando hacía un mes en otro texto de Sieveking: *La virgen del puño cerrado*. (09/05/2000)
- BÉLGICA CASTRO: Actriz chilena fundadora del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Premio Nacional de Arte 1995. Fue dirigida en múltiples ocasiones por Víctor, con quien además le unía una gran amistad. Entre sus trabajos con él, se destacan. *Parecido a la felicidad*, *Ánimas de día claro*, *La remolienda* y *La casa vieja*, del cubano Abelardo Estorino, entre otras. Además, en la escuela fue su profesora en el ramo Historia del Teatro Chileno. Está casada con Alejandro Sieveking desde 1962. (09/05/2000)
- MARÍA CÁNEPA: Actriz chilena. Premio Nacional 1999. Actuó en *Ánimas de día claro* y en *Los invasores*. (10/05/2000)
- LUIS POIROT: Actor, director y fotógrafo chileno. Asistió a Víctor Jara en la dirección tanto de *La mandrágora*, de Machiavello (uno de los exámenes que rindió Víctor en la carrera de dirección) como de *Ánimas de día claro*. (18/05/2000)
- JOSÉ PINEDA: Actor y dramaturgo chileno. Estudiaba teatro en la misma época y escuela que Víctor Jara. (26/05/2000)
- JAIME SILVA: Actor y dramaturgo chileno. Compañero de curso de Víctor en la Escuela de Teatro. (29/05/2000)
- TOMÁS VIDIELLA: Actor chileno. Compañero de curso de Víctor en la universidad. Participó en la gira larga por Latinoamérica con *Parecido a la felicidad* (1960). Más tarde actuaría en *La remolienda* y en *Viet Rock*. (30/05/2000)
- EDUARDO STAGNARO: Ex integrante de la Compañía de Mimos de Noisvander. Conoció a Víctor Jara cuando éste componía la música incidental de uno de los montajes de la compañía. (07/06/2000)
- JAIME CELEDÓN: Actor y director chileno. Pertenecía a la compañía ICTUS cuando Víctor dirigió *La maña*. (09/08/2000)
- RUBÉN SOTOCONIL: Actor y escritor chileno. Uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Fue profesor de Víctor Jara en los ramos de Actuación, Historia del Teatro, Maquillaje y Voz. Actuó dirigido por él en *La casa vieja*. Escribió el texto del acto conmemorativo de los cincuenta años del PC, realizado en el Estadio Nacional. (25/08/2000)
- HUGO MEDINA: Actor chileno. Fue parte del elenco de *Viet Rock*. Fue alumno de

Víctor cuando éste dirigía un taller de teatro en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. (2/9/2000)

- MÓNICA CARRASCO: Actriz chilena. Participó en *Viet Rock*. También tuvo a Víctor como profesor en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. (12/09/2000)
- RAÚL OSORIO: Actor y director chileno. Parte del elenco de *Antígona*. (28/09/2000)
- DOMINGO TESSIER: Actor y director chileno. Creador del taller teatral del la Casa de la Cultura de Ñuñoa, en el que Víctor Jara hacía clases de actuación. (30/09/2000)



CAPÍTULO I



Junto a Mario Sales, en El sombrero de paja de Italia*, de Eugenio Labiche. Temporada 1956 del Teatro Experimental.*



En el zoológico de Santiago, con compañeros de primer año de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

NIÑEZ EN EL CAMPO

Con el potito embarrado…

A pesar de que Víctor Lidio Jara Martínez nació en el pueblo de Quinquén, Chillán Viejo, el 28 de septiembre de 1932, sus primeros recuerdos de infancia datan de los años en que vivió en Lonquén, muy cerca de Talagante, lugar adonde emigró entre los seis y siete años de edad con su familia compuesta por el padre, Manuel, la madre, Amanda, y tres hermanos mayores: María, Georgina y Eduardo.

Se instalaron en una casa de adobe situada en el fundo Santa Helena, perteneciente a la familia Ruiz-Tagle, en donde los campesinos trabajaban como inquilinos durante largas jornadas a cambio de un sueldo miserable y de un pedazo ínfimo de tierra para el cultivo propio.

En aquellos años —década de los cuarenta—, la distancia de aproximadamente ochenta kilómetros entre esa pequeña localidad y Santiago, era enorme. Ese aislamiento de la ciudad en que vivían los campesinos tenía varias implicancias. Pero nos vamos a detener en una, por lo que puede haber significado para el pequeño Víctor en cuanto a su formación artística. La tradición ancestral del campo se mantenía intacta, tanto respecto de la música folklórica, de la cual Amanda Martínez —su madre— era una gran exponente, como de ciertos rituales religiosos. Estas especies de autos sacramentales criollos que, por cierto, distaban mucho de ser simples misas, eran ceremonias protagonizadas por los propios campesinos, quienes representaban adoraciones a la virgen y practicaban, por ejemplo, antiguos conjuros para espantar al diablo.

Pero, según las palabras de Víctor, había una ceremonia que lo impresionó especialmente; aquella que se montaba cuando un niño moría: el cadáver del «angelito» se ponía en un altar, maquillado y vestido con alitas de cartón, rodeado de flores de papel y velas encendidas para despedir su alma. Durante toda la noche se cantaba y se bebía abundante vino o chicha. En las primeras horas se entonaba el «canto a lo divino», en el que, figuradamente, el pequeño fallecido cantaba dirigiéndose a sus padres para consolarlos.

Cuando casi amanecía y el alcohol ingerido durante la noche empezaba a hacer efecto, se daba paso al «canto a lo humano». Las letras de estas canciones estaban cargadas de un pícaro humor en ese contexto tan trágico, como aquel verso que dice: *Qué bonito el angelito/ que glorioso y que divino/ tan diferente a su paire/ y tan parecido al pairino*.

Años después, Víctor Jara recopiló un «canto a lo divino» en Alhué, interpretado frecuentemente en sus recitales y que, incluso, alcanzó a grabar en estudio. Se llama

«El despedimento del angelito»:

> *Gloria le dejo en memoria/ y estas razones aquí/ de que no llore por mi,/ de que no llore por mí/ porque me quitan la gloria./ Ve como maire y señora/ píole a Dios que te guarde/ Me voy con el Alto Paire/ allá a los reinaos de Dios./ Digo con el corazón/ adiós mi quería maire/ Gloria yo le igo a Dios/ y que conmigo sea güeno/ porque también en el cielo/ porque también en el cielo/ nos iremos ’e ver los dos./ Y en este trance ’e luz yo ya cumplí mi destino/ purificao y divino y en la gloria dentraré/ y antes d’irme diré: ya adiós, adiós mundo indino./ Virgen de nos y parientes/ yo a toos igo adiós/ ya mi plazo se cumplió/ ya mi plazo se cumplió/ y conmigo la muerte./ Dichosas fueron mis suertes/ mayor juera algún pesare/ Yo me juro confiésame/ ya voy, ya voy Paire Eterno/ ya me olvié ’el infierno que sabe toos los males.*

Ritos como estos, teatrales de por sí, formaban parte de la cotidianidad del pequeño Jarita. Las supersticiones, lo sobrenatural, tenían una presencia tal, que la existencia del diablo, por ejemplo, era tan real que en uno de los cerros colindantes con la casa de los Jara Martínez había un lugar llamado «La Pisada del Diablo», una roca en la que supuestamente este mal espíritu había dejado su huella. Años más tarde, Víctor contaba que cuando chico solía escalar ese cerro para bajar corriendo escapando del Maligno, excursiones que le provocaban pesadillas y lo atormentaban permanentemente…

Otros acontecimientos de la vida eran motivo para la celebración de verdaderas fiestas en las que todos participaban. Por ejemplo, cuando llegaba la temporada de recoger el maíz, estas cosechas culminaban en la noche alrededor de una fogata cantando y contando historias antiquísimas que se habían transmitido de generación en generación y sobrevivido gracias a la tradición oral. Víctor se quedaba despierto hasta tarde: «para mí la mayor fiesta la constituía la deshoja del choclo», recordaba en 1969. «Para entonces los vecinos se reunían en las noches junto a una hoguera y contaban interminables historias. Confundido entre ellos escuchaba atentamente hasta el momento en que me sorprendía mi madre y me enviaba a la cama».

Nunca fue un niño común y corriente. Tenía una gran independencia: en lugar de jugar con los chicos de su edad, prefería irse solo a contemplar lo que se veía desde el cerro y a observar las relaciones entre los insectos y las plantas. En *…Un canto truncado*, Coca, una de las hermanas de Víctor, relata que «siempre se fijaba en la forma y en la textura de las cosas».[1] Acostumbraba coleccionar piedras y plantas que llamaban su atención para guardarlas debajo de su cama.

Su padre, Manuel, era un hombre agobiado, alcohólico y amargado por su difícil existencia. Tenía frecuentes arrebatos de violencia en los que descargaba su frustración. Obviamente, los blancos más fáciles eran su esposa y sus hijos, a quienes veía más como mano de obra útil para las duras faenas de la tierra que como personas

necesitadas de cariño y educación. Pero por suerte, y en contra de los deseos de Manuel, Amanda logró que los niños fueran al colegio para aprender a leer y escribir. A la edad de siete años, Víctor entró a la Escuela Pública N.º 268 de Lonquén.

Gracias a su mamá, Víctor tiene buenos recuerdos de su infancia: «era una mujer luchadora y valiente. Trató de engañarnos para que fuéramos felices. Fui un niño feliz gracias a ella».

Por otra parte, Amanda fue el primer referente musical que tuvo. Era una cantora que poseía un vasto repertorio con cientos de canciones del folklore popular. Se le solicitaba frecuentemente que animara, con su voz y su guitarra, algunas de las ceremonias ya citadas, en las que muchas veces el niño se quedaba dormido al son del canto de su madre. Años después, el mismo Víctor recordaría: «Siempre hubo una guitarra en mi casa y desde muy niño yo recuerdo haber tenido una vivencia muy fuerte con la música. Mi mamá tocaba, era cantora y cada vez que tenía que ir a alegrar una fiesta o un velorio, iba conmigo, que era el menor de mis hermanos. Los rasguidos de su guitarra penetraban en mí; recuerdo que me quedaba tendido frente a ella escuchando su guitarra. Después, uno de mis entretenimientos fue el de palpar el instrumento, aunque de él no sacara sonidos musicales especiales».[2]

Paralelo a esto, para obtener algún dinero extra, Amanda arrendó una pieza a un joven profesor que tocaba la guitarra y que le enseñó al niño sus primeros acordes, aunque, al igual que sus brazos, sus deditos eran tan cortos, que no lograba siquiera agarrar bien el instrumento.

En la escuela, Víctor era de esos típicos niños que abruman a los profesores con preguntas todo el santo día; quería saberlo todo. Tenía muy buenas notas. Incluso, en dos oportunidades obtuvo el premio al mejor compañero. «Debe haber sido medio insoportable», bromea Joan.

Esa inquietud por el estudio fue una característica que jamás lo abandonó. De hecho, no es frecuente encontrar personas que, con las grandes dificultades económicas de Víctor Jara, hayan alcanzado a desarrollar una trayectoria profesional de tan alto vuelo, al igual que Violeta Parra, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral o Pablo Neruda, por nombrar a los más conocidos. Ese carácter observador y estudioso, sumado a su talento creativo aún por descubrir, y complementado con una sensibilidad adquirida en el medio en que se desarrolló en sus primeros años, gracias a la convivencia directa con aquellos elementos mágicos y místicos de la tierra y de la naturaleza misma, fue moldeando tempranamente una personalidad artística definida.

Víctor Jara solía recordar su niñez en Lonquén como una época feliz, a pesar de las carencias económicas y de las explosiones de violencia de su padre. Pero un día, por ahí por el año 1945, ocurrió un lamentable hecho. Amanda estaba fuera, repartiendo leche en Talagante. Los niños estaban solos y María —la mayor de los hermanos— se encontraba avivando el fuego de un caldero con agua hirviendo para lavar la ropa de la familia. Los otros niños la rodeaban. De pronto el caldero cayó, vaciando todo el contenido sobre la pobre muchacha, quien, gritando desesperada, se

lanzó al arroyo cercano para aliviar su dolor. Apenas llegó Amanda, tomó la decisión inmediata de llevar a la niña a Santiago, ya que en Lonquén no había servicios médicos. Así fue como toda la familia se trasladó a la capital y Amanda se encontró con la necesidad de conseguir un trabajo que la mantuviera cerca de sus hijos, ya que María había sido hasta ese momento quien cuidaba de sus hermanos chicos mientras ella trabajaba para mantenerlos. Además, Amanda estaba embarazada de Roberto, el único hermano menor de Víctor. Así fue como la familia inició una nueva vida en la ciudad y sin Manuel como jefe de hogar. Amanda tuvo que vérselas sola.

ADOLESCENCIA EN SANTIAGO

En el río Mapocho mueren los gatos…

La familia Jara-Martínez fue a parar a la población Los Nogales, muy cerca de la Estación Central de Santiago. Vivían en una pequeña casa de madera. Era un lugar deprimente, pobre y sórdido, donde los niños de la edad de Víctor no asistían al colegio y, en cambio, andaban en la calle, formaban pandillas y eran lanzados a una vida condenada a la delincuencia o a la vagancia.

Una vez más sería Amanda quien salvaría a sus hijos de caer en lo inevitable. Con férrea disciplina, no les permitía mezclarse con tal ambiente. No les dejaba pasar mucho tiempo en la calle y, apenas llegaron a ese lugar, los envió a un colegio católico, pulcramente vestidos y peinados, donde Víctor se seguía destacando como un aplicado estudiante.

Para el pequeño, debe haber significado un fuerte choque cultural, ya que, a pesar de que en Lonquén también había mucha pobreza, ésta era muy diferente a la de la ciudad. Aquí tenían que dormir todos en un mismo colchón tendido sobre un piso de barro. La violencia de los niños de su edad, la suciedad, el ruido urbano y todos los ingredientes desagradables de una ciudad deben haberle sido muy ajenos, sobre todo para un pequeño criado en la quietud del campo, en conexión total con la naturaleza.

Así se fue transformando, poco a poco, en una especie de marginal a este medio, a pesar de convivir diariamente con él. Dividía su tiempo entre las actividades de la parroquia, los estudios, ayudar a su madre lo más posible y ganarse algunos pesos en el mercado transportando mercadería. De este modo, inconscientemente, fue tomando cada vez más distancia, cierta postura de espectador activo de la pobreza que lo

rodeaba.

Según Bertolt Brecht,[3] la distancia, entre otras cosas, facilita tener un espectro más amplio de observación de la realidad. Se puede adquirir, por medio de ésta, una visión más «objetiva» de lo observado. La actitud que el niño Jara fue adquiriendo desde que aterrizó en la población Los Nogales —su primer contacto con lo urbano— es un elemento decisivo para explicarse, en medio de otras razones posibles, el despertar de su conciencia social y, por qué no decirlo, también de su resentimiento. Si bien desde siempre había sido rebelde, independiente y con un mundo muy propio, en este período de su vida desplegó una suerte de acritud de supervivencia, que se le fue transformando en otra piel… A esas alturas, se puede suponer que ya tiene que haber sido «inconscientemente consciente» de que no era un niño común y corriente… de que sus vivencias le estaban señalando un destino diferente.

EL ESFUERZO DE UNA MADRE

Te recuerdo Amanda…

Después de un par de años deslomándose como cocinera de un restaurante que estaba frente a la estación y en cuyo segundo piso, después de dejar Los Nogales, se había instalado con sus hijos, Amanda logró ahorrar lo suficiente como para independizarse. Instaló un pequeño puesto en el mercado, donde los trabajadores le pagaban semanalmente por comidas diarias, lo que le permitió mejorar su situación económica y poder irse a vivir a la calle Jotabeche. A esas alturas Víctor veía tarde, mal y nunca a su madre, quien partía a trabajar de madrugada al mercado para volver a su casa exhausta, cerca de las seis de la tarde.

Amanda ya no tenía tiempo para cantar, por lo que la guitarra estaba botada en un rincón de la casa. Los Jara tuvieron la fortuna de tener como vecino al joven guitarrista Omar Pulgar, quien le enseñó a Víctor algunas notas, al tiempo que éste trataba de arrancarle al instrumento sonidos e inventaba, ya en esa época, sus propias letras.

Joan Jara cuenta la siguiente anécdota: «Hace poco tiempo fui a hablar a la radio Cooperativa y llamó al programa la hermana de Omar Pulgar, que era el gallo que vivía al lado y que le enseñaba a Víctor a tocar guitarra. Fue su primera polola cuando tenía como doce años. Ella lo describía como un niño súper romántico. Me

mostró unas poesías que le hizo; eran tremendamente románticas…».

A poco andar, la familia se trasladó a un barrio detrás de la Estación Central, llamado Chicago Chico. Se lo llamaba así por la cantidad de delincuentes organizados que vivían en él. Como ya era una constante, el joven Víctor evitó tal ambiente, por lo que decidió ingresar a un centro cultural de la Acción Católica, que se encontraba en la calle Blanco Encalada. En ese lugar conoció a otros jóvenes, con los cuales compartió diferentes actividades religiosas, recreativas y culturales. Incluso llegaron a formar un coro.

A mediados de los años cuarenta, comenzó sus estudios en un instituto comercial. El destino lo estaba llevando a ser contador, actividad que no lo entusiasmaba en absoluto. Lo hacía, más que nada, para complacer a su madre y para ayudarla en el negocio. Pretendía de verdad, en ese momento, hacerse sacerdote. Pero todo terminó un día de marzo de 1950. Su hermana María fue a buscarlo al colegio para comunicarle la triste noticia: Amanda, su madre, había muerto de un ataque cardíaco en el mercado… Murió trabajando, tal como vivió.

Es justo hacer una mención especial a esta mujer. Ella fue el soporte de Víctor Jara durante sus primeros diecisiete años de vida. Fue también su primer referente musical y quien se preocupó de que su destino no fuera igual al de miles de niños perdidos en la irremediable pobreza; se esmeró para que su hijo tuviera educación. La vida de Amanda Martínez fue de trabajo incansable y de dedicación exclusiva a sus hijos. Hay miles de mujeres así, pero ella sola puede simbolizarlas a todas.

Este breve recorrido por la infancia y adolescencia de Víctor Jara[4] puede ayudarnos a concluir que es aquí donde podemos encontrar algunos antecedentes innegables del camino lógico hacia la creación artística.

Por una parte, y como esencial, está el hecho de que hasta los doce o trece años aproximadamente, la existencia de Víctor Jara estuvo marcada por elementos fuertemente teatrales y musicales propios del campo, los cuales, al mismo tiempo, están muy conectados con lo profundamente humano, por provenir directamente de una fuente autóctona, prácticamente sin cedazo distorsionador.

Fue desarrollando, desde tan tempranos años, la observación, esa capacidad básica para el trabajo teatral; esa sensibilidad de reconocer lo especial en lo ordinario y convertirlo en extraordinario. En otras palabras, ya estaba en germen ese ejercicio teatral inconsciente, esa manera de observar la realidad circundante desde una distancia auto-creada.

No está en mi ánimo caer en la reiteración, pero es importante dejar en claro cómo la infancia campesina de Víctor Jara lo fue nutriendo de elementos que más tarde utilizaría directamente en el teatro, más específicamente a la hora de montar obras de ambientación campesina, como *La remolienda* y *Ánimas de día claro*. Esta última estuvo fuertemente enriquecida por el misticismo folklórico y posee una trama que transcurre en Talagante, localidad muy cercana a Lonquén; con personajes fantasmales, todos muy relacionados con las supersticiones populares campesinas.



CAPÍTULO II



Una de las «fiestas teatrales» del primer año, en 1956. Aquí vemos a Alejandro Sieveking con María Angélica Figueroa y a Víctor Jara con Gaby Legrand.



En la misma fiesta, Alejandro Sieveking y Miriam Benovich bailan rock'n roll, con Víctor de animador. Al fondo se divisa a José Donoso.

DESTINO INCIERTO

Voy buscando, voy caminando, voy…

La muerte de su madre cerró una etapa en la vida de Víctor Jara. Ahora, con diecisiete años, estaba solo en el mundo; no tenía que responderle a nadie, excepto a él.

Dejó inmediatamente sus estudios de contabilidad e ingresó, en el invierno de 1950, a la Orden de Redentoristas de San Bernardo. Había pasado ese año trabajando en fletes y mudanzas. Vivía intermitentemente en la casa de la familia Morgado, amigos de años atrás, de cuando vivía en Los Nogales.

Estaba perdido… le pidió consejo al padre Rodríguez, cura de la parroquia de la calle Blanco Encalada, quien se había transformado en su amigo y confidente. Éste vio en el joven una cierta vocación religiosa y a partir de ello se le abrió a Víctor la posibilidad de concretar su deseo de ser sacerdote.

Sobre su paso de casi dos años en el seminario, Nelson Villagra cuenta: «Víctor me hablaba de la desilusión que sufrió. Me contaba que había uno o dos curas con los que se había sentido bien, pero que entre los otros había mucho autoritarismo, mucha onda dictatorial. Le había desencantado toda esa conducta reñida con la del Cristo del amor… y se dio cuenta de que no tenía vocación. Tenía condiciones, pero no tenía vocación; ésa era la idea que él tenía de sí mismo y, conociéndolo con el transcurso del tiempo, yo podría hoy decir lo mismo».

¿Por qué entonces decidió entrar a cura? Qué mejor que sus propias palabras para saberlo: «Yo estudiaba en el Comercial, porque mi mamá quería que fuera contador, pero cuando ella murió, no Fui nunca más. Fue una época terrible; era muy joven y sufría mucho. Era muy místico y me espantaba el pecado y todo ese asunto. Estuve dos años en el Seminario de San Bernardo. Sí; quería ser cura. Fue algo muy serio. Ahora, mirando hacia atrás, pienso que fue la soledad, el desencuentro con un mundo que de repente me pareció vacío. Yo me refugié ahí buscando otros valores, otros afectos, tal vez algo que llenara ese vacío. Fueron dos años de mucho estudio, de mucha concentración. Ahí fue donde aprendí música; había un coro y, por supuesto, cantaba ahí. A los dos años me di cuenta de que la decisión era muy seria y que no debía seguir ahí, que no tenía real vocación de sacerdote y que estaba ahí motivado por muchas otras cosas».[5]

Pero su paso por ese lugar no fue en vano: allí Víctor se puso en contacto con el canto gregoriano, lo que tendría repercusión directa un par de años después.

En marzo de 1952 decidió dejar sus estudios como seminarista y a las pocas semanas fue llamado a cumplir con el servicio militar. No trató de rehuirlo, ya que le garantizaba, por el momento, alimentación, alojamiento y vestuario. Por otra parte,

estaba tan perdido en el mundo, que esta experiencia le serviría para aplazar, por algún tiempo, cualquier decisión sobre su futuro.

En la Escuela de Infantería de San Bernardo fue evaluado con las más altas calificaciones, lo cual, mirado con los ojos de hoy no deja de parecer una fea ironía. En su expediente consta el excelente comportamiento militar que tuvo, lo que le hubiera permitido acceder a la oficialidad. Pero su camino no era ése, así que el 12 de marzo de 1953 dejó el uniforme para volver a Los Nogales, sin dinero, sin familia… a merced de lo que el destino pudiera depararle.

Durante un tiempo, consiguió trabajo como portero de un hospital mientras estudiaba para el examen final de contabilidad. Pero un buen día, a fines de 1953, leyendo la sección de empleos de un diario, vio un aviso que le llamó la atención de inmediato. En este anuncio se llamaba a prueba para ingresar al Coro Universitario de la Universidad de Chile. No necesitó pensarlo dos veces, lo único que durante estos años de búsqueda le había dejado una sensación de realización había sido la experiencia en el coro del seminario. Al día siguiente fue a presentarse. Fue aceptado como tenor y participó en el coro de monjes de *Carmina Burana* en el Teatro Municipal, montaje a cargo de Ernst Uthoff. Era la primera vez que se sentía a gusto haciendo algo. El ambiente del teatro lo sedujo de inmediato y, como miembro del coro, tuvo oportunidad de presenciar cuanta manifestación artística pasó por el escenario del Teatro Municipal.

Fue a fines de 1954 cuando Víctor Jara vio un espectáculo que lo dejó con la boca abierta: se presentaba la incipiente Compañía de Mimos de Enrique Noisvander. Fue tan grande el impacto que apenas terminó la función corrió a los camarines para hablar con el propio Noisvander. No fue solamente a felicitarlo, sino también a ver la posibilidad de ingresar a las filas de su compañía. Enrique lo invitó a realizar una prueba en el estudio donde ensayaban. Víctor fue aceptado y empezó a trabajar feliz.

El círculo de gente con que comenzó a relacionarse estaba constituido por personas provenientes de diferentes actividades laborales, quienes se juntaban de noche a ensayar y experimentar con este arte que recién comenzaba a manifestarse en Chile. Era miembro de la compañía, entre otros y por esos tiempos, Alejandro Jodorowsky.

En el libro *Breve historia de la pantomima en Chile*, reseña histórica de aquella actividad, el nombre de Víctor Jara tan sólo sale mencionado de paso. Jaime Schneider, uno de los entrevistados, quien entró a los mimos en 1959 (año en que Víctor cursaba el 4.º año en la escuela de teatro) nos dice que «fue uno de los tantos mimos que pasó por la compañía (…) nadie lo nombró como un miembro importante de la compañía…». A pesar de lo anterior, durante la temporada del grupo dirigido por Noisvander en el teatro Thalía, Víctor desempeñó importantes papeles en pantomimas como la basada en *Los valses nobles y sentimentales* de Ravel y especialmente en *Los vecinos*, donde interpretaba a un burócrata. Nelson Villagra, quien en ese entonces no conocía a Víctor, recordaba su actuación en esta última

obra: «cuando ya nos hicimos amigos yo le comenté que me había gustado mucho su trabajo. “Eres muy buen mimo”, le dije y él me contestó: “sale, hueón”. Le incomodaba mucho cuando lo halagaban».

Según *…Un canto truncado*, otro integrante de la Compañía de Noisvander, Fernando Bordeu (quien había ingresado a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1955), fue el que le propuso la idea de entrar a estudiar teatro en la misma universidad.

ESCUELA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Y comiendo poco y na…

Así fue como, en marzo de 1956, Víctor Jara prueba suerte en el examen de admisión a dicha carrera. Probablemente, de no haber participado ese corto tiempo —poco más de un año— en la Compañía de los Mimos, su entrada a la universidad hubiera sido más difícil. Su marcado acento popular y su tono alto de voz hicieron que en la prueba vocal no impresionara muy bien a la comisión, integrada por Domingo Tessier, Pedro de la Barra, Agustín Siré, Pedro Orthous y Jorge Lillo.

Pero llegó el momento de demostrar cómo sabía moverse. Su paso por los mimos, donde había logrado desarrollar la técnica de la pantomima, le rindió frutos que se transformarían en su mayor fortaleza interpretativa: la expresión corporal…

La universidad le asignó una pequeña cantidad de dinero mensual, consciente de que su situación económica era malísima. Pero en aquellos tiempos los estudios eran gratis, por lo que tuvo un problema menos, a diferencia de los que enfrentan hoy en día los estudiantes.

La generación entrante al primer año de actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en 1956, estuvo formada por los siguientes alumnos: Jorge Acevedo, Alicia Araya, Pilar Assuar, Ruth Baltra, Lucho Barahona, Carmen Barros, Miriam Benovich, Franklin Caicedo, Gregorio Díaz, María Angélica Figueroa, Elvira Grez, Víctor Jara, Graciela Legrand, Mercedes Martínez, Raúl Núñez, Raúl Rivera, Lidia Salá, Flavio Salgado, Alejandro Sieveking, Jaime Silva, Nancy Toro, Sergio Urrutia, Jaime Vadell, Aldo Vercellino, Tomás Vidiella, Graciela Viviani y Roberto

Zirn-Dumont.

Profesores como Agustín Siré (Técnica Literaria del Drama), Pedro Orthous (Dirección Escénica e Historia del Traje), Bélgica Castro (Historia del Teatro), Guillermo Núñez (Construcción y Pintura de Decorados), Raúl Santelices (Diseño Escenográfico), Domingo Piga (Maquillaje), Óscar Navarro y Fernando Debesa (Iluminación), entre otros, fueron entregando a ese curso las primeras enseñanzas sobre el oficio del teatro.

En ese tiempo maestros como Pedro de la Barra, Agustín Siré y Pedro Orthous eran verdaderos ídolos. Las enseñanzas sobre la actuación estaban basadas completamente en el sistema de Stanislavsky,[6] el cual se aplicaba con rigor y al pie de la letra.

Si bien Víctor Jara nunca se destacó como un alumno particularmente brillante, hay testimonios de algunos de sus compañeros que afirman que era un estudiante aplicado, al igual que en su época escolar. Más aún si tomamos en consideración que él mismo se sabía en desventaja cultural con respecto a sus compañeros. Sintió la urgente necesidad de ponerse al día en este punto, por lo que «estudiaba como enfermo», según palabras de Alejandro Sieveking. No reprobó ningún curso y tuvo un porcentaje de asistencia igual al promedio de sus compañeros. «Víctor tenía muchos problemas económicos», cuenta Alejandro Sieveking, «se alimentaba gracias a unas cajas que le mandaban de Cáritas Chile. Además, todos los compañeros nos turnábamos para invitarlo a almorzar una vez por semana para que pudiera comer carne». Carecía de un lugar estable donde vivir. No era extraño que pasara alguna noche en los camarines de la escuela o que vistiera ropas regaladas por algún compañero.

A pesar de eso, nunca se le veía amargado. Todos mis entrevistados, testigos de aquel período, lo recuerdan como un tipo feliz que estaba haciendo lo que le gustaba.

No hablaba de sus problemas económicos ni siquiera con un amigo tan íntimo como Nelson Villagra: «Detestaba verse como objeto de compasión», asegura Nelson, «yo recién me di cuenta de la verdadera magnitud de la pobreza de donde venía cuando lo acompañé un día a la población Los Nogales a visitar a una señora amiga».

La soledad fue el factor que desencadenó la amistad entre Víctor y Nelson Villagra, quien venía de Chillán y también estaba solo en la capital. Se transformaron en verdaderos compinches. Mensualmente, a Nelson le llegaba del sur un canasto con comida: chorizos, quesos, los cuales no duraban mucho, ya que los dos hambrientos jóvenes se lo devoraban en un santiamén en el cerro Santa Lucía, su «amparo espiritual», según palabras del propio Nelson.

Ese año (1956), comenzó a realizarse el Festival Interno de Estudiantes, en el teatro Thalía; evento que más tarde cobraría gran importancia. Dos años después, este festival dejaría de ser exclusivo para los alumnos de la Chile en la especialidad y se extendería a todos los estudiantes de teatro del país. Se transformó en un importante

hito cultural anual en el que los aprendices de esta disciplina tenían que hacerlo todo, desde montar la obra hasta cortar los boletos en la entrada.

Para esa ocasión, el primer año de Teatro montó *La balada de Atatrol*, del español Alejandro Casona dirigida por Franklin Caicedo, pieza en la que Víctor Jara interpretaba a un oso; Jaime Silva, a un zorro; Miriam Benovich, a una osa; Alejandro Sieveking, a un lobo y Jaime Vadell, a un poeta.

El fuerte actoral de Víctor, según se ha dicho, era su capacidad como mimo, complementada con un fuerte espíritu de superación, ya que él mismo se sabía un actor al que le costaba mucho trabajo la actuación. Tan en serio se tomó su papel de oso que logró la confianza del porrero del zoológico, quien le permitía entrar, desde las cuatro de la mañana, a observar al animal. Esta observación de horas y horas le permitió reproducir perfectamente la kinética del plantígrado.

El curso de Víctor fue bastante especial. Muchos de sus compañeros son figuras destacadas en el medio teatral chileno. Tan sedientos estaban de hacer teatro, que ni las actividades académicas, ni los festivales lograban saciar su sed. Por eso solían hacer fiestas de curso que se transformaban en verdaderas representaciones para ellos mismos. En ellas imitaban a los profesores e inventaban, por ejemplo, obras en alemán, aunque nadie hablara ese idioma. En el álbum de los Sieveking-Castro, hay algunas fotos que dan fe de esto. Una de las obras montadas en una de estas «fiestas», fue escrita y dirigida por Jaime Silva y protagonizada por Alejandro Sieveking; se llamaba *El elefantito*. Otra, fue una farsa francesa anónima llamada *La farsa del remendón y el ricacho* en la que Víctor Jara hacía de Remendón; Jaime Silva, de Ricacho, y Alejandro Sieveking, de juez.

Al final del primer año (1956), Pedro Orthous dirigió *El sombrero de paja de Italia*, protagonizada por Pepe Duvauchelle y Agustín Siré, «que estaba fantástico, como de costumbre», según Sieveking. «Nosotros hacíamos los invitados al matrimonio; los que estábamos detrás del matrimonio. No nos pagaban por eso. Nos daban un sándwich cuando teníamos dos funciones, pero nosotros estábamos enloquecidos de felicidad por poder trabajar. Igual todo eso tuvo un resultado, porque Víctor conoció y se hizo amigo de mucha gente». Víctor Jara por primera vez trabajó en un montaje oficial del Teatro Antonio Varas, haciendo de gemelo junto a Mario Sales, quien después fue reemplazado por Tomás Vidiella. El mismo Tomás recuerda «nos tocó hacer de mellizos. Fue muy divertido, porque un día me dijo: “Nosotros no nos parecemos en nada. Tenemos que hacernos un maquillaje para vernos más parecidos”. Víctor había sido mimo y los mimos se borran las cejas. Nos las borramos y nos pintamos unas hacia arriba, iguales. Nos debíamos haber visto espantosos, porque Siré, que era el director del teatro, nos hizo llamar: “Tráiganme a esos niños para acá. ¡Bórrense esas caras de estúpidos que se hicieron!”, porque nos habíamos hecho unas caras que no tenían nada que ver con el realismo de la obra. Pero nosotros, con tal de vernos iguales…». Esta anécdota explica en parte por qué en el examen de Maquillaje de primer año, cuyo profesor fue Domingo Piga, Víctor

Jara obtuviera una calificación «deficiente», la peor del curso junto a su compañera Nancy Toro. En las actas de notas de aquel año, tan sólo se calificaba a los alumnos con un «aprobado», un «deficiente» o un «reprobado», y Víctor tenía en todos los ramos, —menos en maquillaje— simples «aprobados».

El examen final de 1956 fue el montaje de la obra *Una velada agradable*, en la que Víctor Jara hizo el papel del Señor Hochepied y con el cual fue promovido a segundo año.

Llegó el año 1957. Tanto Víctor Jara como Alejandro Sieveking tuvieron una gran oportunidad al ser llamados por Pedro de la Barra para actuar en el montaje de *Las de Caín*, de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, presentado en el teatro Thalía y en cuyo reparto estaban, entre otros, Rosalía Soler, Marés González, María Castiglione y Mario Lorca. Víctor, en el papel de Marín, mereció críticas bastante buenas. Según la revista *Ercilla*: «El tímido Marín (asturiano en la pieza) encontró ajuste en el novel actor Víctor Jara (trabajó como mimo, es alumno de 2.º año de la Escuela Escénica del TEUCH). Jara actúa en tono de farsa, con eficaz humor en el que mezcla la risa con la angustia de la timidez».

Posteriormente, ese mismo año, los dos amigos volvieron a trabajar en el Thalía, interpretando a dos guardaespaldas en una obra del mexicano Usigli llamada *El gesticulador*, dirigida por Teresa Orrego. (El personaje encarnado por Víctor se llamaba León). Además, se encargaron de mover los focos de luces según las instrucciones del iluminador.

En el festival interno de alumnos de 1957, el segundo año montó *Mi hermano Cristián*, de Alejandro Sieveking, en el cual Víctor no participó. Actuó sí con el tercer año (donde estaba Nelson Villagra) en una obra venezolana llamada *Lorongo, el árbol que anda*.

El examen final de segundo año fue *La visita del inspector*, obra dirigida por Jorge Lillo, en que «estábamos todos pésimo», según Alejandro Sieveking y en la cual Víctor interpretó al Inspector Goole en el segundo acto. (Cabe mencionar, a raíz de esto, que al haber más alumnos que personajes, en algunas ocasiones los papeles eran hechos por dos actores diferentes, uno por acto). En el programa de este mismo examen, Víctor aparece como encargado de utilería.

Pero en ese año, el mismo en que el *Canto General* de Pablo Neruda dejaba de ser una publicación ilegal,[7] hubo dos hechos muy importantes en la vida del joven actor. El primero de ellos fue que comenzó a tener clases de movimiento con una bella bailarina inglesa, llamada Joan Alison Turner Roberts, entonces casada con el profesor y coreógrafo Patricio Bunster. Víctor la había visto bailar años antes desde su puesto de monje en el coro del Teatro Municipal. En esta oportunidad Joan Turner hacía el papel de la Mujer de Rojo en *Carmina Burana*. Años después, sería algo más que su profesora.

El otro hecho que llegaría a tener una gran significación para él, fue el primero de los dos viajes que realizó al sur junto a Nelson Villagra en las vacaciones de verano:

«Mi amistad con Víctor no giraba en torno al teatro; hablábamos, más que nada, de la necesidad de desarrollar nuestra identidad. Fue así como surgió la idea de formar un dúo musical folklórico»: querían rescatar el canto campesino, para lo cual emprendieron un viaje de investigación a Chillán, donde los padres de Nelson tenían un fundo y, casualmente, muy cerca de donde Víctor había nacido. «Desgraciadamente, yo tuve que quedarme en la casa de mis padres para ayudarlos en las tareas del campo, así que Víctor se embarcó solo. Conoció al maestro "Ratón", quien lo llevó a todas partes. De vez en cuando, Víctor volvía a la casa, contando una cantidad de cosas que había aprendido». Cuando volvieron a Santiago, los dos estaban tan empapados de sus vivencias en el campo, que «mirábamos a todos un poco con aires de superioridad, lo urbano era algo que empezamos a ver de otra forma», recuerda Nelson.

También fue en 1957 cuando conoció a Violeta Parra en el café Sao Paulo de la calle Huérfanos, situado al lado de la escuela. Era un lugar muy frecuentado por artistas de las más variadas disciplinas. Violeta acababa de volver de una gira por Europa difundiendo el folklore chileno, valorado mucho más allá que en Chile.

En aquellos años, el centro de Santiago rebosaba efervescencia, a raíz de la cantidad de artistas que circulaban por él. Muchos actores, bailarines, cantantes, poetas, etc. trabajaban todo el día en diferentes teatros o sedes culturales ubicados en esa zona. Los cafés pululaban y eran lugares de encuentro entre función y función. De hecho, en el mismo Café Sao Paulo y aproximadamente en la misma época, Víctor Jara conoció a Rolando Alarcón, del grupo Cuncumén (canto o murmullo del agua, en mapudungun). Víctor fue invitado a unirse al conjunto. Cuncumén grabó su primer disco en el 57. En éste, si bien aún no era oficialmente parte del grupo, Víctor Jara dejó grabado, por primera vez, su canto. La canción se llama «Se me ha escapado un suspiro» y él mismo la recopiló en uno de sus viajes con Nelson Villagra.

Fue recién en 1958 cuando se incorporó formalmente a Cuncumén. La misma Violeta Parra, quien desde que lo conoció percibió un brillo especial en él, le cedió dos villancicos compuestos por ella para que los grabara con el grupo. Se trata de «Doña María le ruego» y «Décimas por el nacimiento». Dos años después (1960), en el tercer disco de Cuncumén, titulado *150 años de historia y música chilena*, Víctor Jara graba por primera vez una canción de su autoría: «Dos palomitas».

Pero en esos años el interés de Víctor por la música estaba totalmente supeditado a sus actividades como estudiante de teatro, las cuales consumían gran parte de su tiempo. Ya cursaba su tercer año en la escuela. De los veintisiete compañeros que habían ingresado con él en 1956, quedaban sólo once. Algunos de sus profesores ese año fueron Isidora Aguirre (Historia del Teatro en Chile), Domingo Piga y Mario Naudon (Historia del Teatro), Roberto Parada (Voz), Pedro Orthous (Actuación), Joan Turner y Patricio Bunster (Movimiento).

En ese tiempo en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, el ramo de

expresión corporal tenía mucha importancia dentro del currículum académico. Los días en que no tenían clases de movimiento, propiamente tal, hacían acrobacia o esgrima. Joan Jara cuenta: «le hice clases de expresión corporal a Víctor; ahí lo conocí. Mis clases eran parecidas a las que le hacía a los principiantes de danza, pero era de expresión corporal rítmica». Ella misma relata que Víctor era el mejor alumno de su clase, «que además tenía dotes para la danza folklórica. Su relación del audio con la biokinética era fantástica». No van a faltar quienes digan «¡ah, claro!, no tiene ninguna gracia que la esposa de Víctor Jara diga eso». Como mensaje para los malpensados, hay que dejar constancia de que en el examen de movimiento de tercer año, Víctor Jara obtuvo un 6,5, nota muy por encima de la de sus otros compañeros, incluso de Miriam Benovich, quien fue calificada con un 6,0. Recuerden, los suspicaces, que Joan en ese tiempo estaba casada con su colega profesor, Patricio Bunster y va a ser este último quien recalque «Víctor era un buen alumno en mi clase: muy serio, muy callado, muy concentrado. Además, te puedo decir que, en general, era un hombre muy interesado en el movimiento. En su concepción del teatro le daba mucha importancia a eso, al igual que a la parte coreográfica del montaje teatral. O sea, anunciando un poco todo este teatro que supera todos estos academicismos en la realidad teatral, ¿te fijas?». Patricio Bunster, además, relaciona actualmente el trabajo de Víctor Jara con el de Andrés Pérez durante estos últimos diez años, en cuanto a la valoración del gesto y de lo visual en el teatro.

En los exámenes de los otros ramos su rendimiento, sin ser óptimo, no era malo: en voz obtuvo un 5,0; en la repetición del examen de Teatro en Chile, ya que no se había presentado al primer llamado, fue calificado con un 5,0; en Historia del Teatro tuvo un magro 4,0. En un registro de calificaciones parciales de Actuación, Víctor Jara Martínez obtuvo un 5,15. En cuanto a su porcentaje de asistencia, se pueden constatar bastantes ausencias respecto de las del año anterior.

Como examen final de actuación de tercer año, presentaron *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov con traducción de Isidora Aguirre. La dirección estuvo a cargo de Eugenio Guzmán, y Víctor Jara interpretó al coronel ruso; Tomás Vidiella, al francés; Alejandro Sieveking, al estadounidense y Lucho Barahona, al inglés.



A MEXICO

Los integrantes de "Nuevo Teatro" manifestamos, como chilenos, nuestra más sentida gratitud al Gobierno y pueblo mexicano por la magnífica y espontánea muestra de solidaridad hacia Chile ante los trágicos hechos que lo afectaron recientemente, junto a esto nos complacemos en entregarles este trabajo, en el que hemos puesto el cariño y el respeto que nos merece nuestro oficio.



PARECIDO A LA FELICIDAD

Pieza en 2 ...tos de

ALEJANDRO SIEVEKING

Premio a la mejor obra de tea... de 1959. Concurso nacional Municipalidad ... Santiago.

REPA...O

(Por orden ...parición)

OLGA	Miriam Benovich
GRINGO	Alejandro Sieveking
REGINA	Clara Mesias
VICTOR	Tomás Vidiella

La acción en Santiago ... Chile. Epoca Actual.

Entre el primer y segundo ..., transcurren tres meses

Direc...:
VICTO... ARA

Escenografía ... iluminación:
FERNAND... KRAHN

Vestu...:
BRUNA C...TRERAS

EXPLICACION DE ALGUNOS CHILE...MOS APARECIDOS EN LA OBRA

GRINGO: Extranjero, de preferencia a l...que tienen el cabello rubio.
LIEBRE: Omnibus pequeño de capacidad ...ara 15 pasajeros.
TRANSANDINO: Ferrocarril que atravieza ... cordillera de los Andes entre Argentina y Chile.
FOME: Sin atractivo.
RAJADO: Alocado.
CHAUCHA: Moneda antigua chilena de ...lor ínfimo.
CABRA: Muchacha.
PATA'E PERRO: Trotamundos.
ÑATA: Muchacha.
ONCES: Taza de té que se toma a las ... de la tarde.
AL TIRO: Inmediatamente.
VIEJO DE PASCUA: Papá Noel, Santa Cl...
GUACHO: Que no tiene padre, se usa ...ra indicar a una persona solitaria.
POLOLEAR: Galantear, relaciones previ...l compromiso.
CURADO: Borracho, ebrio.

Ayude a restaurar la Escuel...ás cercana a su corazón!

¡MEJORES ESCUELAS HARAN DE NU...OS HIJOS MEJORES MEXICANOS!

EL AUTOR

Alejandro Sieveking se inicia como dramaturgo en 1955, cuando apenas contaba 20 años de edad, con la obra en un acto "Encuentro con las sombras", sin que se pudiera apreciar en el un dramaturgo digno de tomarse en cuenta. En 1957 se pone en escena su drama "Mi hermano Cristián" y el panorama del joven autor se abre de inmediato. La prensa y los entendidos hablan de una gran revelación y el público lo premia con su aplauso. Se puede decir que ahí, prácticamente, se inicia la carrera de uno de los más destacados dramaturgos chilenos contemporáneos. Después le son estrenadas sucesivamente "El Paraíso semiperdido", "Cuando no esta la pared..." y "El fin de Febrero", la que junto a su drama "La madre de los conejos" son *premiadas en concursos nacionales de la Universidad de Chile. Todo esto* en el breve lapso de dos años. En 1959 una nueva obra suya: "Parecido a la felicidad", traspasa la frontera y conquista al público de Buenos Aires y Montevideo, y uno de los más autorizados críticos rioplatenses, que con las iniciales G.A.R. escribe en "El país", dice textualmente: "En la línea del realismo dramático debe haber pocos autores vivos tan capaces como Sieveking de este lado de América".

Nuevo Teatro de Chile

Director Representante:
HERNAN PERALTA

Director Administrativo:
HERNAN PEREIRA

Jefe Técnico:
FERNANDO KRAHN

Realización Técnica:
ANTONIO LOPEZ MANCERA

Coordinación:
MANUEL LOZANO

HORARIOS:
De Martes a Sábados:
2 funciones, a las 7:15 y 9:45 p. m.

Domingos:
2 funciones, a las 5 y 8 p. m.

(Descansamos los días lunes)

Día de debut: Jueves 27 de Octubre

PRECIOS:
TODA LOCALIDAD NUMERADA: $ 12.00

Reservaciones 11-10-94

DIRECTOR DE TEATRO. *PARECIDO A LA FELICIDAD*

El surco de tu destino…

En 1959 el Teatro Experimental de la Universidad de Chile pasaba a ser el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). Éste fue un año crucial en la carrera teatral de Víctor Jara. Los otros cuatro sobrevivientes de aquella generación de veintisiete alumnos que habían ingresado en 1956 fueron: Miriam Benovich, Lucho Barahona, Tomás Vidiella y Alejandro Sieveking. Ellos formaron La Compañía de la Escuela, e inauguraron el año con *La importancia de ser constante*, una adaptación de Luis Alberto Heiremans al texto de Oscar Wilde *La importancia de llamarse Ernesto*. Ese montaje, el primero de esta incipiente compañía fue, según palabras de A. Sieveking «un trabajo pésimo».

Para el ya tradicional festival de estudiantes de septiembre, que a partir del año anterior se había hecho extensivo a todas las escuelas de teatro y danza del país, el cuarto año pretendía mostrar una comedia musical llamada *Asunto sofisticado*, escrita por Sieveking, donde Víctor Jara interpretaría a un folklorista. Pero comenzó a haber problemas en los ensayos. Dejemos que el propio autor de la obra relate lo sucedido: «no se podía juntar el elenco. Eran dieciséis personajes y nosotros éramos cinco actores. La dirigía un actor egresado hacía cuatro años (Jaime Fernández). Empezaron a fallar los actores. Había gente de otros cursos y actores egresados. Entonces, ¡imagínate!, suspender un ensayo porque la gente faltaba. A la segunda vez que nos pasó, decidimos no hacerla. Entonces, Víctor me dijo: "¿Por qué no escribes una obra y yo la dirijo?"». Esa obra sería *Parecido a la felicidad*, la primera experiencia como director de Víctor Jara. «Me contó una situación que él había vivido como testigo», prosigue Sieveking, «esta niña que se había ido de la casa una noche que la mamá estaba en Argentina, parece, y se fue a dormir con su amante. La mamá llegó antes de tiempo y la empezó a buscar. Pensó que había tenido un accidente, hasta que al fin la encontró ahí. Yo desarrollé la situación y escribí la obra, que no se trataba de eso». Tenían tan sólo dos semanas para montarla, por lo que los ensayos eran de siete horas, todos los días. Se invitó a la ya consagrada actriz y fundadora del Teatro Experimental, Bélgica Castro, para que interpretara el papel de la madre. Esta obra se presentó en el Teatro Lex, los días 12 y 13 de septiembre de 1959, en vermouth y noche, con el siguiente reparto por orden de aparición:

OLGA	Miriam Benovich
HJALMAR REINKE, «EL GRINGO»	Alejandro Sieveking
REGINA, MADRE DE OLGA	Bélgica Castro

La escenografía e iluminación estuvieron a cargo de Fernando Krahn y el vestuario fue diseñado por Bruna Contreras. En el programa original, aparece un tal Andrés Vergara interpretando al Gringo. Esto fue así porque a Alejandro le daba pudor aparecer como autor y actor.

Parecido a la felicidad tuvo un éxito inmediato. Alcanzó una connotación generacional, ya que las demás obras que llegaban a ese nivel de impacto eran textos del repertorio clásico dirigidas por los maestros de la época (Orthous, Siré, de la Barra y el recién contratado, Eugenio Guzmán). Resulta muy decidor el testimonio de Gonzalo Palta, quien, al solicitarle su opinión sobre ese montaje, se asombró de que haya sido el primero dirigido por Víctor Jara cuando iba en el cuarto año de la carrera de teatro y reaccionó expresando: «¿Eso fue lo primero, estás seguro? Se me había perdido en el tiempo… ¡puta madre, qué increíble! Yo vi esa obra como alumno. Yo tenía el recuerdo de algo maduro, de algo posterior. Era excelente. Estaba hecha de una manera extraordinaria. Una obra de ese nivel, hecha por un muchacho chileno contemporáneo a uno, era extraordinaria».

Tal fue el éxito de *Parecido a la felicidad* que, cuando Agustín Siré, protagonista de *Macbeth* —próximo estreno del ITUCH— se enfermó, le cedieron por una semana el escenario del Teatro Antonio Varas; algo absolutamente inédito, ya que estaba exclusivamente reservado para montajes profesionales del Instituto.

¿Por qué fue esta obra tan exitosa? Entre otras cosas, hubo un hecho clave: tanto los personajes como las situaciones eran fácilmente identificables para el público joven de la época. Esto fue reafirmado por una dirección muy bien llevada, poco pretenciosa, que «no se notaba», según Gonzalo Palta. Otra de las razones del éxito fue la complicidad teatral entre Alejandro Sieveking y Víctor Jara desarrollada durante cuatro años de estudio y trabajo codo a codo. Entre Alejandro-dramaturgo y Víctor-director, se armó una alquimia perfecta, lo que sería reafirmado en tres oportunidades más, con *Honorato, el caballo de circo,* obra infantil; *Ánimas de día claro* y *La remolienda*.

Joan Jara, en *…Un canto truncado,* manifiesta que *Parecido a la felicidad* fue la primera obra que vio en Chile que no le hizo añorar el teatro inglés. ¿Qué tenía para que haya sido así? Joan misma responde: «Cuando llegué aquí, encontré el teatro tan acartonado, tan antiguo. Ése fue un montaje fresco, de verdad. Era natural, sin esa retórica. Me pareció bastante vanguardista con respecto a lo que había visto en Chile y en otras partes de Latinoamérica».

Al parecer había, de hecho, un tratamiento diferente del realismo respecto de lo que se había visto hasta entonces en el teatro chileno y latinoamericano. Lucho Poirot, quien estudiaba actuación en la época, opina que «se lograba algo

verdaderamente chejoviano». El mismo ocupa, para referirse a dicha obra, una recurrente frase: «ahí se veía cómo el texto es el pretexto para que aparezca el subtexto, que es el verdadero texto». Es decir, la revelación de inmensos mundos a través de las acciones y situaciones cotidianas.

Víctor Jara asumió, desde ese montaje, ciertas características direccionales que se transformarían en una especie de sello particular, por ejemplo, la fuerte utilización de lo visual para comprender el texto y la aplicación del método de Stanislavsky fielmente en su contenido, pero de una forma mucho más simple, sin tanto análisis intelectual.

Todos los aspectos actorales-dramatúrgicos-direccionales encontraron un perfecto apoyo en los elementos técnicos del montaje. Comparando registros fotográficos de esta obra con otras anteriores, se nota, en primer lugar, un uso de la iluminación bastante diferente, la cual, además de ambientar el lugar donde se desarrollaban las acciones, refuerza la sugerencia de «un afuera». En este caso se ve una mañana soleada desde el interior de un departamento con las persianas cerradas, que dejan ingresar tan sólo algunos rayos de sol. La observación de fotografías de algunas escenas de la obra, permite percibir el ambiente y la atmósfera de distensión que hacen que la pareja no tenga ningún apuro por salir de aquel lugar. El testimonio de Nelson Villagra reafirma lo planteado: «ya en ese montaje, Víctor propuso unos toques de, digamos… magia, gracias a la multiplicidad de espacios en el escenario con una innovadora utilización de la luz. Había soliloquios en la misma habitación, que ahora dejaba de serlo. Eso era muy atractivo para la época».

La escenografía realista no se quedaba tan sólo en la construcción del espacio. Incorporaba ciertos detalles a primera vista insignificantes: una muralla adornada con recortes de equipos de fútbol o un velador con elementos cuidadosamente puestos, que iban revelando aspectos de la sicología del Gringo, un soltero de clase media-baja sin mucho gusto por lo estético.

Entre el 31 de octubre y el 20 de noviembre de 1959, ellos y la obras, se embarcaron en «el vagón cultural», que recorrió varias ciudades del sur hasta Concepción. La Compañía prácticamente vivía en este carro, el cual era dejado por el tren en alguna ciudad donde eran representadas *Parecido a la felicidad* y *La importancia de ser constante*, dirigida por Eugenio Guzmán y en la que Víctor Jara interpretaba el papel de Benjamín. Luego eran recogidos por otro tren y proseguían el rumbo. «No parecíamos la misma compañía, porque una obra era atroz y la otra era una maravilla», reconoce Alejandro.

En marzo de 1960, la Compañía de la Escuela fue invitada a dar *Parecido a la felicidad* en Uruguay y en Argentina, con un éxito enorme en ambos países. En Argentina una de las funciones fue transmitida por televisión. Al día siguiente de este hecho, cuando el elenco salió de compras, había vendedores que no aceptaban cobrarles, pues los reconocían como los de la «película italiana de anoche». Incluso, la propia Tita Merello manifestó el deseo de representar el papel de Bélgica. Como

fue la tónica en la prensa de estos dos países, el diario *El País*, de Montevideo, por ejemplo, en su ejemplar del 14 de marzo de 1960, habló maravillas de la dirección de Víctor Jara: «es tan valiosa como el texto. Lo entrega comprendido y claro. Lo enriquece a cada paso con una suerte de naturalidad cotidiana, vitalidad y tensión. En el movimiento, en las pausas cargadas, en los silencios significativos, en el juego de las miradas y de indecisiones, apunta la presencia de un director finísimo, con sensibilidad a flor de piel para este tipo de teatro intimista, psicológico, aparentemente sencillo. Tiene un carrerón por delante».

En junio del mismo año y patrocinados por el Ministerio de Relaciones Exteriores, partieron en una gira con *Parecido a la felicidad* por toda Latinoamérica, que duraría… ¡seis meses! Llegaron a Cuba, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Guatemala y México, país este último al que fueron por dos semanas quedándose finalmente por dos meses. Las recaudaciones de la gira fueron a beneficio de las víctimas del terremoto que ese año asoló el sur de Chile.

El elenco original había sufrido dos modificaciones: Clara Mesías reemplazó a Bélgica Castro, quien tuvo que quedarse para actuar en *La casa de Bernarda Alba* y Lucho Barahona, recién contratado por el ITUCH, cedió su puesto al joven Tomás Vidiella. Además, la compañía adoptó un nuevo nombre: Nuevo Teatro de Chile.

Víctor Jara, por su parte, ya llevaba un semestre en la carrera de dirección, por lo que pudo llegar tan sólo hasta Cuba con la gira, puesto que debía volver a hacer su segundo semestre. Fue en este viaje cuando se produjo el encuentro entre él y el Che Guevara descrito en *…Un canto truncado*. Recordemos que en esa fecha —mediados de 1960—, la revolución cubana había triunfado hacía apenas unos meses y el comandante Che Guevara tenía a su cargo varios ministerios.

En la prensa de cada país en que *Parecido a la felicidad* fue presentada, se puede constatar el nivel de entusiasmo que ésta provocó. Quizás el siguiente artículo, extraído del diario *La Nación* de Costa Rica, sea suficientemente elocuente:

> Hay que dar la voz de alarma a los lectores. El Nuevo Teatro de Chile es el acontecimiento teatral más excepcional que nos haya llegado en muchos años. La revelación de una madurez artística increíble en la hermana república austral nos trae actores, nos trae dramaturgo y nos trae obra. ¿Es que es posible pedir más? Por eso hay que dar la voz de alarma: quien por cualquier estupidez se pierda estas representaciones de los chilenos, lo lamentará eternamente. Sobre todo, porque estará condenado a oír y oír cada vez más los comentarios que durante muchos años estarán haciendo aquellos que sí tuvieron la buena fortuna de entrar en contacto con una manifestación artística de primera magnitud.[8]

A su regreso a Chile, *Parecido a la felicidad* fue remontada en varias oportunidades. Incluso se presentó por el canal 9 de televisión en 1964.

ESTUDIOS DE DIRECCIÓN

De vuelta al trabajo…

Paralelamente al éxito obtenido con *Parecido a la felicidad*, Víctor Jara estaba asumiendo su vocación de director dentro de su camino en el teatro. De hecho volvió a probar su mano dirigiendo, a fines de 1959 —antes de la gira a la que nos hemos referido—, otra obra de Alejandro Sieveking; una comedia infantil llamada *Honorato, el caballo de circo*, «preciosa», según Bélgica. De acuerdo al testimonio del autor, *Honorato…* es un preludio de *La remolienda*. Aparecen aquí la familia del Señor Tony y la Señora Tony que tienen tres hijas: una morena, una trigueña y una rubia que terminan emparejándose con tres huasos de iguales características. El autor escribió esta obra para aprovechar un caballo de terciopelo que estaba abandonado por ahí y en el cual cabían dos personas. *Honorato…* se unió al repertorio de la compañía, presentándose en el Antonio Varas y en poblaciones.

Como se señaló, Víctor se enteraba desde la distancia del éxito de *Parecido a la felicidad* en el extranjero, ya que había abandonado la gira para atender una preocupación mayor: los estudios de dirección comenzados en marzo de 1960.

Ya tenemos un bosquejo de por qué y cómo Víctor Jara se atrevió a dirigir. Pero, más allá de saber las circunstancias externas que lo llevaron a esta decisión, también es necesario preguntarse cuál fue su motivación interna. Sieveking comenta que, respecto de la dirección de *Parecido a la felicidad*, «Víctor, simplemente, pensó que podía. Además, durante estos cuatro años había trabajado mucho. Habían sido duros. Estudiaba como enfermo y trabajaba en todo lo que se le presentara…». Según Nelson Villagra, hacía tiempo que abrigaba esa inquietud: «Estaba muy consciente de sus limitaciones como actor, que no tenía mayor futuro en la actuación. Yo le decía que siguiera insistiendo como actor, pero a él como que no le gustaba, no se sentía cómodo. Entonces fue a fines del segundo año, creo, que decidió esto. O sea, que hizo todo el tercer año consciente de que iba para la dirección. Yo creo que lo de *Parecido a la felicidad* no fue algo fortuito; pienso que ya tenía su opción hecha de antes».

Pero, según Joan Jara, esta decisión sí tuvo algo de casualidad y el hecho de seguir intentando como director en forma definitiva, tan sólo surgió después del éxito de *Parecido a la felicidad*. Y, al igual que Nelson, recalca el hecho de que nunca se convenció a sí mismo como actor. Al parecer, esta última es una apreciación que la mayoría comparte, haciendo la salvedad de que tenía una excelente expresión física y «mucho encanto», como recalca Alejandro Sieveking.

Para Eduardo Barril, por ejemplo Víctor Jara «era re-mal actor… todo lo que te marcaba —en el buen sentido— no tenía nada que ver con lo que hacía como actor. O sea "haz lo que digo pero no lo que hago"».

De cualquier modo y dejando por un momento de lado estas apreciaciones, da la impresión de que le surgió la inquietud —consciente o inconsciente— de hacer un teatro diferente a lo que veía y como director —naturalmente— iba a tener una mayor posibilidad de lograrlo. A pesar de su formación teatral eminentemente stanislavskiana, el trabajo de mesa previo lo comenzó a aplicar en forma más simplificada, «no esa cosa feroz, al callo, que nunca se ve en escena», acota Eduardo Barril.

Pero, más allá del sistema de trabajo, había algo en los contenidos que creyó necesario comenzar a re-evolucionar. Pretendía hacer un teatro más arraigado a lo chileno, lo que no significaba, en ningún caso, tener que dedicarse a montar puras obras costumbristas. De hecho, *Parecido a la felicidad* no lo es en absoluto y, sin embargo, logró un nivel de identificación enorme del público joven de la época. En esta obra no se asistía simplemente a un espectáculo que se limitara a tratar la idiosincrasia chilena o sus situaciones cotidianas con la sola intención de mostrar una realidad. A pesar de que sí se apreciaba una realidad determinada, esto no se conseguía por medio de una «postal» sino a través de la sicología, de la vida interior de cada personaje inmerso en ese mundo determinado. Surgió entonces para Víctor Jara la imperiosa necesidad de desarrollar un teatro en el que, tanto los intérpretes como los espectadores, se sintieran hablando desde sí. Va a ser él mismo, como director, quien señalaría, años después, en 1970 «el teatro chileno no debe abandonar, sino ahondar en la idiosincrasia chilena, justamente en el sentido de la palabra folklore que significa "saber del pueblo". En otras palabras, el teatro puede tocar hondo en el alma del pueblo, la dramaturgia chilena no ha pescado la esencia de la europea. Resulta artificial y superficial tomar la forma y adaptarla a la realidad chilena. Nuestra realidad tiene su esencia, su contenido y su forma. Aquí hay problemas esenciales, como los de la juventud que debe unirse a las luchas del pueblo».[9]

Está muy claro, pero no hay que mal entender sus palabras. No se trata de renegar del legado cultural universal, sino de asimilarlo para llegar a incorporarlo como propio. De hecho, citaba como sus autores favoritos a Brecht, Shakespeare y Chejov. Por otra parte, como estudiante de dirección, optó para sus exámenes por obras como *La mandrágora* de Machiavello, en 1960; *Milagro en el mercado viejo*, del argentino Osvaldo Dragún, en 1961 y *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht, además de *Ánimas de día claro*, para su examen de egreso.

Eran tiempos en que posturas como las de Bertolt Brecht revolucionaban la estética teatral a nivel mundial pero eran escasamente conocidas en nuestro medio.

Gonzalo Palta, quien participó en los cuatro montajes antes mencionados, dice: «En *La mandrágora* descubrimos una obra que en manos de cualquier otro director no hubiera tenido toda esa cosa que tiene de pócimas, de aromas, de sabores, de olor a medioevo… ¡vivo! Y el público lo recibía, se cagaba de la risa».

Con respecto a *La excepción y la regla*, es descrita por el mismo Gonzalo como

un trabajo muy interesante, ya que Víctor en la dirección, convocó a un grupo de estudiantes de actuación de la Universidad de Chile para emprender un estudio práctico acerca del *Organon* de Brecht, que no es otra cosa que el «Breviario de estética teatral», en el que el autor sistematiza su postura frente a este arte. Una de las tantas cosas propuestas en este documento, es que el teatro surja como una necesidad propia de un contexto espacio-temporal determinado, precisamente una de las intenciones en las que Víctor comenzaba a incursionar. El montaje de *La excepción y la regla* fue el corolario de este «seminario práctico» que en un comienzo duraría, como máximo, uno o dos meses y que se prolongó mucho más. En dicha obra se muestra la explotación que sufre un empleado por parte de su patrón, la que da como resultado la muerte del primero. Finaliza con un juicio al asesino, el que es absurdamente absuelto. «Creo que le pudimos haber achuntado —prosigue Palta—. Lo que pasa es que en esos años toda esta postura de Brecht era algo nuevo para nosotros».

Otro de sus exámenes fue el de la ya mencionada obra *Milagro en el mercado viejo*. En Chile se hicieron tan sólo dos funciones en el teatro Lex, pero fueron invitados a presentarla en Paraguay.

Para egresar de la carrera de dirección, y como su examen final, Víctor Jara dirigió *Ánimas de día claro,* de Alejandro Sieveking. Comenzó los ensayos a principios de noviembre de 1961, tan sólo días después de su regreso de una gira con Cuncumén por Europa del Este, que duró poco más de cinco meses y en la que estuvieron difundiendo el folklore chileno. En esa gira compuso «Palomita verte quiero», dedicada a Joan, con quien ya había comenzado una relación sentimental en diciembre de 1960.

Ánimas de día claro es una pieza que el autor escribió para Bélgica Castro. Víctor quedó prendado desde un comienzo con el texto de su amigo. En él se encontró cómodo inmediatamente, ya que tendría la posibilidad de dirigir una obra plagada de todos los elementos de mística y tradición campesinas que tan bien conocía, tanto gracias a sus años de niño en el campo como a sus viajes con Nelson Villagra y también por su participación en Cuncumén.

Sus dos años de estudio para director, reforzados con dos asistencias de dirección, tanto a Pedro de la Barra, en *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, como a Agustín Siré en *La madre de los conejos*, también de Sieveking, fueron dándole a Víctor la experiencia necesaria para su siguiente trabajo. Increíblemente, no hubo dos opiniones diferentes sobre el mismo de parte de los treinta y tres entrevistados. *Ánimas de día claro* fue un montaje hermoso, donde las actuaciones eran extraordinarias y la atmósfera estaba cargada de una poesía dada por el texto, pero realzada por la dirección.

El examen de egreso de Víctor tuvo lugar en la Sala Camilo Henríquez, del Teatro de la Universidad Católica, en diciembre de 1961, después de dos meses de ensayos. El elenco estaba conformado, mayoritariamente, por alumnos de la escuela. Tanto

gustó, que fue incluido en la temporada oficial del Antonio Varas del año siguiente, con un reparto que incluía a actrices ya consagradas…



CAPÍTULO III



Director Jara con sus «ánimas»: Kerry Keller, Carmen Bunster, Bélgica Castro, Marés González y María Cánepa.



Uno de los «amurramientos» de Víctor, ilustrado por Lucho Barahona. «Toy Toy» (regalo que el elenco de una obra se hace entre sí con motivo de su estreno).



ÁNIMAS DE DÍA CLARO

Cuando voy al trabajo…

En 1962, con motivo del mundial de fútbol que se realizaría ese año en Chile, tanto en el ITUCH como en el Teatro de la Universidad Católica, se pensó que debían ser montadas únicamente obras chilenas. A raíz de esto, se produjo algo bastante curioso: en el teatro de la Católica se presentaba *Dionisio*, de Sieveking, en vermouth, y en la noche, la adaptación de un texto de Molière, *Las travesuras del ordenanza Ortega*, hecha por Luis Alberto Heiremans. Al mismo tiempo, en el Antonio Varas, se montaba *El abanderado*, de Tito Heiremans en vermouth y el examen de egreso de Víctor Jara, *Ánimas de día claro*, de Sieveking, en la noche, esta vez con un elenco profesional. De esta forma, Víctor fue integrado de inmediato a la planta del Instituto como director, lo que sentó un nuevo precedente, pues era la primera vez en la historia del Teatro de la Universidad de Chile que un director pasaba de la formación académica de su escuela a la plana profesional del Instituto de Teatro. Eugenio Guzmán había sido, ocho años antes, el último director contratado, pero no se había formado en esa casa de estudios.

El 25 de mayo de 1962, para la XXII temporada oficial del ITUCH se estrenó *Ánimas de día claro*, con el siguiente elenco, por orden de aparición:

INDALICIO	Tennyson Ferrada
NANO	Gonzalo Palta
BERTINA	Bélgica Castro
LUZMIRA	Carmen Bunster
FLORIDEMA	Marés González
ZELMIRA	Kerry Keller
ORFILIA	María Cánepa
EULOGIO	Lucho Barahona
OÑA VICENTA	María Valle

En escenografía, Guillermo Núñez; en iluminación, Víctor Segura; y en vestuario,

Sergio Zapata. La asistencia de dirección fue de Luis Poirot. La música de la obra pertenece al folklore popular y fue interpretada en guitarra por Clemente Izurieta y Víctor Jara.

Esta pieza se transformó prontamente en un clásico del repertorio del ITUCH. Se estuvo dando durante seis años seguidos, rotando los actores pero manteniendo la dirección original, que «está entre las más bonitas que he visto en mi vida», según Humberto Duvauchelle, actor de la Compañía de los Cuatro.

La acción de la obra transcurre en Talagante. Son las ánimas de cinco hermanas que no han podido emprender el viaje al cielo, pues se han quedado con sueños sin cumplir en la tierra. A medida que sus deseos se van haciendo realidad, van partiendo de una en una.

Quizás el comentario más frecuente sobre este trabajo ha estado referido al sentido poético que se logró en escena: la sublimación de personajes populares desplegados en una atmósfera volátil, fantasmal. Probablemente, si el mismo texto hubiera caído en manos de otro director con un menor conocimiento directo del campo y sin el vuelo poético de Víctor Jara, se hubiera transformado en un simple montaje costumbrista o centrado exclusivamente en las situaciones visuales de los personajes. Pero, como Víctor tenía el conocimiento del mundo popular debajo de la piel, además del talento necesario como para trabajar la sicología de los personajes por medio de la creación del actor, se logró un equilibrio que se tradujo en excelentes resultados.

A continuación reproducimos algunos fragmentos de la crítica hecha a esta puesta en la edición de julio de 1962 de la revista *Mensaje*:

> Con esta obra se logró algo que rara vez consiguen nuestros dramaturgos y actores: emocionar de verdad. Y no era fácil. Los espíritus han sido demasiado explotados en innumerables comedias. Pero «las ánimas» de Sieveking tuvieron el mérito de convencer desde la primera escena (…) El éxito o el fracaso de sus obras depende en gran parte de la sensibilidad del director y sus actores. Su material demasiado frágil, pleno de matices, puede perderse si no es tratado con la delicadeza que precisa. Afortunadamente todo el reparto captó y transmitió con simpatía y sentimientos sus personajes. Se advierte que entre los actores existe una gran afinidad espiritual y que juegan sus personajes experimentando un verdadero goce. Es cierro que el espectador adivina casi desde un comienzo lo que va a ocurrir, pero es tal la atmósfera de esperanzadora ternura que se desprende de la pieza, que en ningún momento aburre. Falta acción y algunas «ánimas» no están bien delineadas, pero el diálogo es sabroso; hay números de canto y de baile y una dirección seria y profunda. La obra fluye. Los actores son espontáneos. Nada aparece como marcado o estudiado de antemano. Víctor Jara cumplió un buen trabajo de dirección al lograr que sus actores se movieran y reaccionaran con naturalidad. Algunos que se estaban «repitiendo» lograron escapar del peligro.

Y es ahí, en la comparación, donde su dirección adquiere mayor mérito.

Claro, Sieveking, a través de su dramaturgia, no pretende hacer una descripción de un lugar determinado. De hecho, él mismo reconoce que jamás ha estado en Talagante. El texto apuntó al alma de estos personajes que protagonizaban una historia de amor eterno, situación que fue captada por la dirección de Víctor Jara. El entorno místico-campestre se alcanzó por consecuencia y se vio enriquecido por la ausencia de lugares comunes, en los que tan fácilmente se puede caer al enfrentarse a textos ambientados en el campo o protagonizados por personajes populares.

«Ese conocimiento de primera mano que tenía Víctor del mundo popular —acota Lucho Poirot, asistente de dirección de esta obra— fue lo que Víctor aportó al teatro, fundamentalmente. Eso, mezclado con unos textos de Sieveking que no eran realistas, sino poéticos, produjo un ensamble maravilloso. Podría haber sido un montaje naturalista ramplón…».

Es muy sugerente la opinión de Eduardo Barril, quien actuó, cuando aún era estudiante, en la primera versión: «yo, desde dentro, sentía estar asistiendo realmente a un ritual campesino. Tenía una composición plástica muy interesante, como de retablo, una escenografía muy realista, con los elementos del campo muy presentes y al mismo tiempo, los personajes presentes, con luz, sublimados en una atmósfera mágica. Lo más terrícola, lo más pegado a la tierra, lo más convencional campesino, Víctor lo trascendía».

En el programa de la obra, el mismo director describe lo que piensa sobre ésta: «*Ánimas de día claro* es una historia sencilla. Una historia de amor. Del verdadero amor. De aquel que surge desde el fondo de la vida y lo embellece todo. Una historia sencilla. Como la guitarra campesina. Como una figurita pintada de Talagante. Como un camino, un álamo, una flor… Una historia de nuestro pueblo. De este pueblo que en todas sus manifestaciones, aun en las más trágicas, induce elementos graciosos y hasta divertidos…»[10].

VÍCTOR Y LAS MANOS

… se tomaron de las manos, mandandirundirundín…

A raíz de lo obtenido con *Ánimas de día claro* quisiera reflexionar sobre un punto ya insinuado al comienzo de este trabajo: el talento de Víctor Jara para dotar a las cosas más sencillas, como en *Ánimas de día claro* o más cotidianas, como en *Parecido a la felicidad*, de una trascendencia poética. Hemos visto, y seguiremos viendo en el transcurso de este libro, críticas de prensa sobre sus obras que hacen especial énfasis en la sutileza de sus direcciones, evidente en la valoración escénica de cosas tan simples como una mirada, un silencio, o una pausa cargada.

Pero, dejando de lado por un momento el teatro y acercándonos a su obra poética, podemos constatar esa misma sensibilidad en la forma cómo recurre, en repetidas oportunidades, a la imagen de las manos humanas. No en vano decía: *y mis manos son lo único que tengo/ son mi amor y mi sustento*. Nos desafiaba a ser más comprometidos: *Levántate y mírate las manos/ para crecer estréchala a tu hermano*. Nos ofrecía su canto, diciéndonos: *Pongo en tus manos abiertas mi guitarra de cantor*. O en «El lazo», cuya letra habla de un anciano fabricante de lazos que había en Lonquén. En su poesía y canto la simple profesión de este viejito adquiere una importancia universal a través de la valoración de sus manos en el canto de Víctor: *sus manos siendo tan viejas eran fuertes pa' trenzar/ eran rudas y eran tiernas con el cuero del animal./ El lazo como serpiente se enroscaba en el nogal/ y en cada lazo la huella de su vida y de su pan./ Cuánto tiempo hay en sus manos y en su apagado mirar/ Y nadie ha dicho ¡está bueno!, basta ya de trabajar…*

La misma intensidad encontramos en una de sus más bellas canciones: «Angelita Huenumán», en la que habla de una veterana mapuche que tejía mantas en un telar. La conoció en el Valle de Pocuno, *donde rebota el viento del mar, donde la lluvia cría los musgos*. Víctor se impresionó de cómo ejercía su trabajo: *sus manos bailan en la hebra como alitas de chincol/ es un milagro como teje hasta el aroma de la flor./ En tus telares, Angelita, hay tiempo, lágrima y sudor/ están las manos ignoradas de éste, mi pueblo creador*.

Al respecto, Joan nos entrega una confidencia: «Víctor siempre coleccionaba cosas que han significado las manos de las personas. Se fijaba mucho en la ternura o en la dureza del toque en la artesanía, por ejemplo. Cuando fuimos a ver a Angelita Huenumán, afuera de su casa estaba botada una olla muy vieja, casi podrida, pero Víctor le pidió comprársela, porque había notado en ella un tallado muy delicado. Le encantaba rodearse de esas cosas. Cuando iba al extranjero siempre traía cosas muy especiales en ese sentido».

Los versos citados pueden ayudarnos a descubrir el amor que Víctor Jara sentía por la creación del hombre plasmada en el trabajo… en las manos. Recorriendo su discografía podemos encontrar muchísimo más de esto en temas como: «La canción del minero», «El carretero», «El arado», «El hombre es un creador», «La pala» y tantas otras.

Pero no sólo era el vuelo poético de las manos lo que le encantaba. Eduardo Carrasco recuerda que una de las cosas que más marcaba Víctor como elemento

expresivo del grupo Quilapayún, era el uso de las manos en todas sus posibilidades. También Ana Reeves cuenta que en *Antígona*: «Víctor tuvo un hallazgo muy bonito. Nos dijo: "vamos a usar máscaras, pero las máscaras van a ser nuestras manos"… y empezó a mostrarnos. Me acuerdo cuando lo dijo moviendo sus manos, tapándose los ojos, o la boca… a mí me encantaban sus manos».

Nelson Villagra, recordando la vez en que a Víctor le regalaron su primera guitarra[11] nos cuenta: «llegó un día diciéndome: "¡Negro, estamos listos! Me van a regalar la guitarra", y se abrían las manos. Yo creo que tiene que haber sido de sus tiempos de mimo, porque cuando estaba contento se le abrían mucho los dedos…».

Es por eso que resulta especialmente doloroso que, antes de matarlo, los asesinos hayan destruido sus manos a punta de culatazos. ¿Habrán creído que así iban a poder callarlo?

EL DIRECTOR CON SUS DIRIGIDOS

Discutiendo entre amigos…

Las actuaciones, por otra parte, eran un elemento fundamental a la hora de comentar las obras dirigidas por Víctor Jara. En ese aspecto, es muy interesante el trabajo que desarrollaba con el intérprete a nivel personal, más allá de lo netamente técnico. Aunque como buen director tenía bastante claro lo que pretendía lograr de un texto, hay consenso entre los entrevistados de que no era de esos directores que llegan a comunicarle a los actores qué es lo que deben hacer. Los incitaba a crear «haciéndote sentir que nadie más que tú podrías estar haciendo ese papel», destaca Sieveking.

Hay en eso una «sicología direccional» muy provechosa, ya que, como actor, cuando uno se encuentra con directores que llegan a hacer *su* montaje, uno se siente como una marioneta en el escenario y no como un creador.

A esas alturas de su trayectoria, Víctor Jara había desarrollado una metodología de trabajo a la que seguiría recurriendo hasta el final. Acercaba a los actores a la obra por medio de ejercicios y no del excesivo análisis intelectual y técnico de la obra en sí, como era corriente en esa época, usando el sistema stanislavskiano al pie de la letra. Mucho de aquella forma propia de trabajar provenía de su instinto, ya que comenzó a desarrollarla desde *Parecido a la felicidad*, cuando aún no tenía estudios de dirección.

Más tarde enriquecería esta manera de conducir a los actores adaptando el sistema del ballet (obvia influencia de su mujer, Joan) a la actuación. Por ejemplo, en *Ánimas de día claro* enseñó a los actores a bailar la cueca «científicamente», según Bélgica Castro, «porque Víctor consideraba que la cueca le daba una forma de caminar característica a los campesinos y no porque todos fuéramos a bailar cueca en la obra». Formas como ésta de acercarse a un personaje, son conocidas en danza como «ejercicios de la esencia de las cuestiones por contraste».

Alejandro Sieveking asegura que si hoy día se planteara el sistema de trabajo que Víctor Jara desarrolló, no sería novedad para mucha gente, pero en ese tiempo sí lo era. «Además —continúa el mismo Sieveking— tenía una especie de receta: hacía la escena de unas tres o cuatro formas distintas. Por ejemplo, te hacía hacer la escena llorando o muy alegre, o susurrando. Esto te posibilitaba dominar muy bien todos los climas en que se podía desarrollar la escena y elegir la mejor. O sea que cuando ya tenías la forma definitiva, uno estaba con la tranquilidad de saber que ésa era la verdadera interpretación de la escena y que era imposible hacerla de otra manera». Eduardo Barril recuerda los *trainings* previos al ensayo como «verdaderas obritas». Por eso, probablemente, la dirección de sus montajes tuvo un sello tan particular. No se limitó nunca a aplicar la materia aprendida, sino que desarrolló una forma propia de trabajo.

Hay muchos aspectos sobre este punto que se repiten constantemente en las conversaciones mantenidas a raíz de este libro: «Era un director distinto —opina María Cánepa, una de las "ánimas"—. Tenía una gran suavidad. Nunca tenía exabruptos. Era una cosa que se deslizaba, como con Agustín Siré. Siempre se iba por el lado de la comprensión del personaje, de los movimientos que se deslizaran sin aspavientos». Es interesante lo que dice Lucho Poirot: «él marcaba poco. A veces daba indicaciones desde la butaca, pero de repente se paraba cuando tenía que hablar con algún actor. Se acercaba a éste, se lo llevaba a un lado y le decía cosas en privado, no lo hacía público. A veces en la platea le daban ataques de risa y se subía al escenario a reírse con los actores de las ocurrencias que iban apareciendo. No era dictatorial, creía en el trabajo del actor, creaba condiciones ideales para la creación. El director trabaja con una materia prima sensible que es el actor, al que hay que crearle una atmósfera propicia. Yo pienso que ésa era la forma de trabajar de Víctor».

Pero, según Joan Jara, en una opinión reafirmada por muchos otros entrevistados: «tampoco era ningún angelito. Había veces que se amurraba en los ensayos cuando la cosa iba mal, entonces todo el mundo decía: "¡Aaagh!". Era una cosa que influía en el ambiente».

Respecto a lo mismo, Gonzalo Palta señala: «lo sentía bastante lejano cuando veía una pasada. Yo no sabía cómo iba a reaccionar; si iba a quedarse así (serio, inmutable, amurrado) o si "¡Aaaah, Uuuuh! ¡Ya chiquillos, sentémonos!"… o sea, yo te diría inesperado. En todo caso, siempre te daba un poco de "cuiqui"».

A pesar de que, al parecer, poseía un carácter bastante difícil y temperamental,

cuando llegaba al teatro esto quedaba fuera. Había una conciencia del espacio creativo, en el que las «neuras» debían quedar en la calle. Esta deferencia para con los actores daba sus resultados. Jaime Schneider recuerda que en *La remolienda* «había una frescura en cuanto a las actuaciones. Eran actores que uno ya había visto en varias oportunidades, pero en este montaje eran otros. En Lucho Barahona, que siempre lo ponían de galancito, se veía un verdadero huaso a caballo. Víctor tenía una gran capacidad para lograr que los actores que dirigía encarnaran en un cien por ciento los personajes, sin repetirse a sí mismos».

Anita Reeves, quien encarnó a Antígona en el montaje homónimo dirigido por Víctor Jara en 1970 para el Teatro de la Universidad Católica, confiesa: «A mí me costó mucho hacer Antígona porque yo era una pendeja de veintidós años y pararte al lado de un personaje que es un monumento… Él me ayudaba en la comprensión esencial y emocional del texto, porque a esa edad a ninguno de nosotros nos había pasado nada de lo que le podía pasar a Antígona. Yo tenía mucho pudor —esto es muy personal— al llanto. Había tenido una historia personal en que no había que llorar. Víctor me decía: “yo necesito que te quiebres un poquito más” y a mí me costaba mucho, porque yo vendía la pomada de ser fortacha. Entonces él tuvo la sicología para hacer que entrara en un desgarro que yo, a lo mejor intelectualmente, no entendía. Él me lo fue pulsando a nivel casi como de papá (…) Lo lograba de a poco, con unas conversas tiernas y a mí me daba nervios y con los nervios pasábamos a la emoción y la emoción la pasábamos a la Antígona y así fuimos rescatando cosas. Él a veces iba a mi casa o conversábamos en otro lado. Me decía: “conversemos un poquito tal cosa”. O a veces llegaba antes, porque él solía llegar antes y ahí hablábamos mucho. Así fue como yo conocí “Plegaria a un labrador”: un día yo llegué antes y él estaba componiéndola y me dijo: “escúchate esto a ver si te gusta”. Iba a participar en un festival en la Católica. No le dije “la raja”, porque no se usaba. “Me encantó”, le dije. “¿Te emocionó?”. “Sí”, le dije. Él me contestó: “Úsalo”». Eduardo Barril registra lo agradable del trato: «se acercaba con pudor al trabajo de uno… ¡respetando al actor!, creyendo en él, ya seas consagrado o un pendejo de escuela. Te trataba como un igual, atento, escuchándote y gozando con lo que le mostrabas. Y si algo no era bueno, te convencía sin autoritarismos. Era un descubrimiento compartido porque, aunque quizás él tenía la película clara de por qué un movimiento determinado, te respetaba para que tú descubrieras el por qué de eso, lo cual era muy desafiante para uno…».

Víctor Jara era muy consciente de la importancia de tener un trato tierno y respetuoso con sus dirigidos. La conclusión puede sonar bastante obvia: el teatro, como todo arte (pero acentuando su naturaleza colectiva), es un espacio de felicidad por la creación, en el cual es necesario convivir en armonía y respeto mutuo. Probablemente las ya mencionadas dificultades que él mismo tenía como actor le hicieron darse cuenta de la relevancia de este punto. Ir más allá del talento o de un buen producto: llegar a desarrollar un espacio laboral en el que las buenas relaciones

humanas jueguen un papel principal. Esto lleva necesariamente a dejar de lado los nocivos y contraproducentes egos, conspiradores de la creación para, finalmente, asistir al manifiesto colectivo y no al exclusivo montaje del director.

«Por eso que, pa' mí, Víctor era esencialmente un hombre de teatro, con toda la generosidad que eso implica», concluye el mismo Eduardo Barril.

DÚO. CON LOS CUATRO

En el viento la paloma practica su libertad…

A mediados de 1962, mientras *Ánimas de día claro* realizaba exitosas giras al norte y sur del país, Víctor comenzó una búsqueda que traspasaba las paredes del lugar al cual había estado ligado en forma tan estrecha durante los últimos seis años de su vida.

Una de las incipientes agrupaciones teatrales que existía por esos años era la Compañía de los Cuatro, que se presentaba en el Teatro Petit Rex y estaba formada por unos jóvenes penquistas: los hermanos Duvauchelle (Héctor, Carlos y Humberto) y por Orieta Escámez.

Humberto Duvauchelle conoció a Víctor en el montaje de una obra de Shakespeare, dirigida por Pedro Orthous a fines de los 50, llamada *Noche de reyes*. Más tarde, cuando junto a su hermano decidieron escindirse del ITUCH, dejaron de tener contacto con él en el medio teatral, pero se encontraban en manifestaciones políticas proallendistas.

Humberto Duvauchelle recuerda que «Víctor solía ir a vernos al Petit Rex y era muy agradable recibirlo porque, además, llegaba siempre con gente joven». Hacía un buen tiempo que la Compañía de los Cuatro tenía en cartelera una obra llamada *Boeing Boeing*, de Camoletti, que «era una especie de *vaudeville*, una comedia divertidísima que la fue a ver mucha gente durante muchos meses —prosigue Humberto—. Nosotros estábamos "hasta el tejado" con esa obra que realmente nos daba mucha plata, pero que por otro lado, nos obligaba a sobrepasar las seiscientas y tantas funciones: estábamos hartos y no la podíamos cortar porque estábamos sometidos a los avatares del teatro que teníamos arrendado».

En una de las visitas que Víctor les hizo en el Petit Rex, los Duvauchelle le comentaron lo aburridos que estaban de presentar *Boeing Boeing*. Entonces fue

cuando, según Humberto, «Víctor nos dijo: hagamos algo alternativo, volvamos los ojos a un teatro chileno». Les comentó que conocía a un joven escritor vanguardista de tan sólo 21 años de edad llamado Raúl Ruiz.

Humberto Duvauchelle sigue contando que: «Raúl era un cabro en esa época; menor que yo, incluso. Escribía obras de un solo acto, nunca de más. Entonces lo llamamos y nos trajo un montón de obras. No sé; diez, doce, quince… todas en un acto. Las leímos todas y llegamos a la conclusión de que había dos que podían constituir un dúo: *Dúo*, así se llamó el programa».

Las dos obras escogidas eran *La maleta* (que posteriormente se hizo película) y *Cambio de guardia*.

Los Cuatro tenían dos funciones diarias de *Boeing Boeing*, de miércoles a lunes, una a las siete y otra a las diez, por lo que el único día que tenían para presentar *Dúo* era el martes. Los ensayos tenían que ser en la mañana o después de almuerzo, ya que: «El dueño del Petit Rex no nos permitía hacer vanguardia ni experimentar con nada que fuera a quitarle una función al *Boeing Boeing*. En todo caso *Dúo* fue un éxito enorme y Raúl Ruiz apareció en el firmamento de la vanguardia chilena».

Dúo, de Raúl Ruiz, estrenada a fines de octubre de 1962, fue la primera experiencia teatral de Víctor Jara fuera del círculo del Teatro de la Universidad de Chile. El elenco de esta obra estaba integrado por Héctor y Humberto Duvauchelle y —una vez más— por Gonzalo Palta. Es interesantísimo el testimonio de este último, por el hecho de haber sido dirigido por Víctor Jara tanto en un ambiente institucional, como en uno independiente: «Ahí sentí a Víctor enloquecido, jugando con esa cosa sin límites. No como en el ITUCH, donde él sentía un peso. Esto era una constante búsqueda. Lo veía más sonriente, más libre; estaba chocho… Era como esos trabajos alternativos, al lado de la obra grande en un horario extra».

Esta locura de Víctor en el montaje de *Dúo* tenía causas más que comprensibles. La libertad de no tener que responder a una institución, complementada con el desafío de montar un texto «sin pies ni cabeza» con una compañía teatral reconocida en la historia del teatro chileno como un verdadero referente vanguardista, debe haberle hecho sentir en su salsa.

¿Cómo era *Dúo*? Tanto a Humberto Duvauchelle como a Gonzalo Palta les resultó muy complicado explicarme el argumento de la obra. No porque tuvieran mala memoria, sino porque el texto de Ruiz era completamente disparatado. De hecho, a pesar de tener al autor cerca, éste nunca ayudó mucho: «una vez —recuerda Humberto— teníamos problemas con una escena… no podíamos resolverla. Entonces llamamos a Raúl y nos juntamos todos con él a las tres de la tarde. Entonces Víctor le planteó el problema a Raúl y éste dijo: “pero si es muy simple; la salida es ésta…”, y empezó a silbar una melodía. Todos nos reímos un poco perplejos y Víctor le dijo: “pero qué es esto”. “Muy simple”, dijo Raúl, “ustedes me preguntan cuál es la solución y yo les digo…” y siguió silbando la misma melodía. Nosotros estábamos desconcertados y Víctor le dijo que se dejara de tonterías, pero Raúl siguió silbando y

se fue… no nos ayudó en nada».

«No fue una obra que haya llegado al "gran público". Era de un lenguaje bastante hermético —como suele ser el arte de Ruiz—, una pieza en que entrabas a aceptar un juego dislocado, sin sentido y te podías cagar de risa o no entender nada, o quizás llevándote una cosa adentro. O a lo mejor te ibas, como lo hacía mucha gente…», explica Gonzalo Palta.

Acerca de la temática de *Dúo*, Humberto Duvauchelle piensa que se trata el problema de la identidad, del cual tanto Víctor Jara como Raúl Ruiz siempre han mostrado preocupación a través de sus respectivos legados artísticos. Claro que con *Dúo* no se limita a tratar este problema como algo idiosincrásico del chileno, sino de la raza humana. Al respecto, Humberto plantea: «se jugaba como Borges… con "el otro" y con el espejo. Recuerdo que conversábamos mucho con Víctor sobre todo por el trabajo con las máscaras. Por ejemplo, en *La maleta*, un criado traía a su patrón en un baúl. Y salía una pierna, un dedo, una mano, un codo. Pero no salía uno; salía el patrón con una cara, con otra cara… con cinco caras». Gonzalo Palta, sobre el mismo punto, aporta: «Dentro de ese baúl hay un "otro yo", que en realidad es un "otro él"… era como en una película de Hitchcock, en la cual va a haber un asesinato y nunca pasa nada. Finalmente, es el rollo del "yo", del ser».

Acerca de *Cambio de guardia*, el mismo actor (que interpretaba a un latifundista) cuenta: «Mi personaje era siniestro. Se sentaba a ver, más que su latifundio, el universo. Entonces tú no sabes si es Dios o el Demonio: tú ves a este latifundista que a veces parece un pobre viejo y de pronto un chupasangre, el que después tiene rollos existenciales, etc.».

En aquella pieza «había un contenido —aporta Joan Jara como espectadora—, llegaba a ser tétrico ver a ese aristócrata deshaciéndose en su silla de ruedas; la decadencia absoluta».

Víctor Jara volvió a dirigir otra obra con la Compañía de los Cuatro el año 68, sería *Entretengamos a Mr. Sloane*, del inglés Joe Orton. Por este trabajo obtuvo el premio a la mejor dirección de aquel año. Sin embargo, Humberto Duvauchelle cree que «Víctor se nos reveló con la obra de Ruiz, porque la obra de Orton era de una lectura clara tanto para él como para nosotros… aristotélica. En cambio, con *Dúo* aprendimos mucho más. Víctor tuvo muchas dificultades con esa obra y su trabajo de imaginería fue mucho mayor en ésta que en la otra».

Dúo constituyó el primer intento de Víctor Jara de plantearse una nueva forma de hacer teatro, ya que hasta ese momento su labor había seguido, en mayor o menor medida, los preceptos de una escuela eminentemente stanislavskiana, enriquecida con estudios personales de la obra de Brecht y un conocimiento de primera mano de la cultura popular chilena. Y, en cuanto a la temática, a diferencia de sus anteriores trabajos, ambas obras de Ruiz acentúan el lado oscuro del ser humano, lo decadente; un claro contraste con la ternura de *Ánimas de día claro*, por ejemplo. Aun así, el sello artístico de Víctor Jara, eminentemente poético —tanto en lo musical como en

lo teatral—, seguía notándose incluso en textos como los de *Dúo*. Humberto Duvauchelle no duda en afirmarlo: «La poesía de *Dúo* estaba en las atmósferas que Víctor lograba a través de los grandes silencios y en el trabajo de la luz».

Víctor tenía treinta y estaba recién empezando.



CAPÍTULO IV



Escena de Los invasores, *con Bélgica Castro y Tennyson Ferrada, 1963.*



PAGINA 10 — Montevideo, Miércoles … de Diciembre de 1964 — EL DIA

Finalizó el Festival de Atlántida

Otro Triunfo de los Chilenos con "Animas de un Día Claro"

ACCION — Redacción: Camacuá 583 — Teléfonos: 8-34-44/45/46 — Montevideo, martes 15 de diciembre de 1964 — Página 9

CLAUSURANDO EL FESTIVAL DE ATLANTIDA

ANIMAS CHILENAS ENCANTADORAS

Titulares de prensa que dan cuenta del éxito de «Ánimas de un día claro».

EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO

Donde las papas queman…

En 1963, el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile invitó al director del teatro El Galpón, de Montevideo, Atahualpa del Cioppo, a dirigir su próximo estreno: *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht. No era la primera vez que este ilustre invitado montaba esa obra; cuatro años antes lo había hecho en el mismo El Galpón, convirtiéndose aquella puesta en uno de los sucesos del teatro uruguayo. Atahualpa había visto *Parecido a la felicidad* y *Ánimas de día claro*; quizás fue por eso que solicitó al Instituto que Víctor Jara fuera su asistente. Esto significó un tremendo honor para el novato director, teniendo en cuenta la importancia de este uruguayo a nivel continental.

El montaje de la obra en Chile, contó, dentro del numeroso reparto, con la participación de actores como Marés González, Franklin Caicedo, Bélgica Castro, María Cánepa, Carmen Bunster, Mario Lorca, Juan Katevas, Pedro Orthous, Fernando Gallardo, Roberto Parada, Fernando González, Gonzalo Palta (como actor invitado), Eduardo Barril, Lucho Barahona y Domingo Tessier, entre tantos otros.

El círculo de tiza caucasiano, al igual que casi toda la temática de Bertolt Brecht, contiene una fuerte crítica social hacia la clase acomodada. En esta obra, específicamente, la acción nos lleva a una ciudad llamada Grusinia, en cuyo lujoso palacio, a costa de la miseria del pueblo, vive su gobernador. Estalla una revuelta donde éste es decapitado. Su familia debe huir, pero su esposa Natella, preocupada de rescatar sus lujosas ropas, abandona al pequeño heredero Michail. Gruche, una modesta sirvienta de palacio, se apiada de la guagüita y la lleva consigo a las montañas, afrontando junto a la criatura una difícil odisea. Corren los años, crece el niño, la paz vuelve a la ciudad y la madre de Michail quiere recuperar a su hijo. Gruche lo reclama como suyo, por haberlo salvado y criado, mientras que Natella, motivada por su posible participación de la herencia, hace lo propio apelando a su estirpe. Finalmente la disputa tiene que zanjarse por medio de una prueba en que el niño es puesto dentro de un círculo de tiza y ambas mujeres deben jalar hacia sí de un brazo del pequeño, siendo la verdadera la que logre llevarlo a su lado. La ganadora resulta ser Natella, pues Gruche no se atreve a hacerle daño a Michail. El juez, que es en realidad un pordiosero disfrazado, le concede la tutoría del pequeño a Gruche; una decisión «salomónica». Pero, a diferencia del relato bíblico, el contexto de esta historia apunta a una «moraleja» más política. Parte del coro final dice lo siguiente: «Pero vosotros, público del Círculo de Tiza,/ recordad lo que dicen los viejos/ *las cosas deben pertenecer a quienes sepan cuidar de ellas*:/ Los niños, para que florezcan/ a las mujeres maternales./ Los coches, para que marchen bien/a los buenos

conductores./ *Y el valle a los que riegan, para que traiga frutos*». A través de esta alegoría, está claro el manifiesto de un autor comunista, montado por un director comunista e interpretado por un elenco compuesto, en su mayoría, por actores de similares tendencias.

No hay que ser adivino, entonces, para suponer el tremendo impacto, más allá de lo estrictamente artístico, que tuvo este montaje. Este acontecimiento se produjo en el año 1963, en pleno fragor político. En 1964 Salvador Allende se repostularía como candidato a ocupar la primera magistratura. Era una época de tremenda polarización política a nivel mundial. Además, esta obra fue montada por la mayor institución teatral del país. Todo esto desató una fuerte polémica en la opinión pública y un debate que se extendió a todas las esferas sociales del país.

Para Víctor Jara, en lo exclusivamente teatral, la posibilidad de acercarse a un texto de Brecht (uno de sus autores favoritos), junto a un director del porte de del Cioppo, debe haber significado un tremendo desafío profesional ya que, además, quedó como responsable del mantenimiento de la obra en cartelera una vez que el director uruguayo se fue de Chile.

Víctor, años después, se referiría a este director diciendo: «Atahualpa es un hombre que nos pertenece a todos. Es un gran maestro íntegro, con ímpetu de trabajo y claridad asombrosa. Tiene edad, pero es muy joven»[12].

LOS INVASORES

¿De dónde hacia dónde va?

Cuando aún no se apagaban los ecos de *El círculo de tiza caucasiano*, la comisión de lectura del ITUCH, siguiendo con la tendencia de montar obras que abordaran temas de contingencia política, propone el montaje de *Los invasores*, de Egon Wolff, dramaturgo chileno de ascendencia alemana. Esta obra fue aceptada y el consejo directivo le asigna su dirección a Víctor Jara. Sería ésta su primera incursión como director de planta, obviando su trabajo en *Ánimas…*

Los invasores fue estrenada el 19 de octubre de 1963 con el siguiente elenco (por orden de aparición):

PIETÁ	María Cánepa
LUCAS	Héctor Magglio
CHINA	Tennyson Ferrada
TOLETOLE	Bélgica Castro
MARCELA	Ximena Gallardo
BOBBY	Lucho Barahona
ALÍ BABÁ	Gonzalo Palta
EL COJO	Alfredo Mariño

Amaya Clunes estuvo a cargo tanto del diseño del vestuario como de la escenografía. La música y los efectos sonoros fueron de Gustavo Becerra y la iluminación de Remberto Latorre.

La trama de esta obra está centrada en un tema social muy presente en aquella época: el de la lucha de clases. *Los invasores*, cuya acción transcurre en la mansión de Lucas Meyer, muestra el temor pasivo de la burguesía frente a un posible alzamiento revolucionario de «los del otro lado del río», quienes viven en medio de la miseria a pocos metros de su casa. La confortable propiedad de este industrial burgués comienza a ser invadida por unos extraños seres pertenecientes al lumpen proletario. Es una penetración violenta en tanto invasión, pero suavizada por la actitud pusilánime del propietario, quien no tiene la convicción suficiente para desalojar su casa y se deja seducir por la astucia y el encanto del líder de los invasores —China— encarnado por Tennyson Ferrada. De a poco, los intrusos van ganando terreno y concretando un proyecto revolucionario bastante grotesco que, por ejemplo, incluye el linchamiento del perro de los Meyer, la transformación de las bibliotecas en hospitales o el uso de las catedrales como comedores públicos.

Finalmente, toda esta invasión vivida por la familia Meyer es tan sólo un mal sueño, un horroroso delirio onírico del cual el protagonista despierta, para seguir viviendo su vida tal como antes.

Hasta ahí no aparece ninguna contradicción ideológica para el director Víctor Jara. En la obra se percibe la revolución como una pesadilla, los personajes proletarios aparecen en el texto como unos seres inverosímiles que, para forjar un nuevo mundo, van acabando con todo a su paso, tal como los vería Lucas Meyer en su conciencia culpable. Su temor a perder los privilegios es tal, que hasta en sueños vive atemorizado de que esta posibilidad esté latente, pues la revolución se muestra para él como algo destructivo. Al final, el texto se vuelve desconcertante: una vez que

las aguas de la conciencia de Meyer se aquietan al despertar totalmente de la pesadilla, el mismo vidrio de la propiedad vuelve a ser trizado y se asoma nuevamente una mano, como al comienzo de la invasión. Entonces surge la pregunta: ¿se trató o no de un sueño? Si esta segunda visión no es realmente una pesadilla, como se sugiere en el momento que se quiebra el vidrio y entra la mano por segunda vez, queda planteada una especie de indefinición o poca claridad política en el texto, más evidente aún si tenemos en cuenta que en el desarrollo del drama aparecen motivos de venganza personal del China en contra de Meyer. ¿Qué quiso decir el autor? Se puede concluir de la lectura actual del texto y, gracias también a las conversaciones mantenidas con Egon Wolff, que, más allá de las interpretaciones ideológicas y los debates a los que esta obra puede conducir, el autor tuvo la honestidad de manifestar sus propios temores de burgués. Hay, por ende, una crítica político-moral, de la cual Egon Wolff no se aparta. El hecho de que al final quede flotando el interrogante de si fue un sueño o no, según el autor, es «una autoadvertencia»: las pesadillas pueden llegar a hacerse reales si no hay un cambio radical en la conciencia de quienes detentan el poder.

De todos modos es importante dejar en claro que Egon Wolff no presenta una obra «pro-algo» o «anti-algo»… el panfleto está ausente. Según el dramaturgo: «Mi intención fue, basándome en las ideas del terror que habían en ese tiempo hacia los cambios sociales, permitir al China en sus diálogos, en sus conversaciones, ir desmontando las estrategias y los valores que la burguesía construye para justificar su posición egoísta. El China ironiza, desmonta, descompone, deshace todo esto, pero nunca hace un panegírico de la revolución…».

Egon escribió un texto en el programa de la obra que puede aclararnos su punto de vista. Comienza con un planteamiento de Pascal: *Porque resulta honorable matar a un hombre si habita al otro lado del río*. Y a partir de lo anterior reflexiona: «pienso que en este momento histórico de definiciones, la burguesía, me refiero a la burguesía violenta… se bate en retirada. Hemos oído sus argumentos hasta la saciedad. La excelencia de los aptos… el derecho moral de la propiedad… la pobreza, un estado de impotencia… la inalterabilidad del estado de cosas… la incurabilidad del egoísmo… la falta de esperanzas para un mundo condenado para siempre a la rapiña y la tortura… Los seguiremos oyendo. (…) No se trata ya de condenar el problema a la ignorancia, envolviéndolo en banderas de un color u otro. Es ése un cómodo artificio para postergar la hora en que la violencia de un lado del río responderá a la violencia del otro, si no actuamos inteligentemente y hacemos un mundo mejor para todos, a la manera humana, con el espíritu, la razón y la ternura…»[13]. Si nos remitimos a esta reflexión, podemos deducir que el autor, más que un problema político, a través de la obra *Los invasores* pretendió plantear un asunto existencial. El problema radica en que, para hacer tal, creó un texto que aborda un tema de contingencia política de una forma apolítica, en una época de polarización extrema, en la que el que no pertenecía a un lado, necesariamente estaba en el otro. Los

términos medios no tenían lugar y, en ese sentido, *Los invasores* constituyó una excepción. Es muy necesario tener claros los alcances de esta obra en ese momento histórico para comprender a Víctor Jara y suponer lo que debió haber significado para él enfrentar esta puesta en escena. El contexto político de los 60 en Chile era el de la Guerra Fría, con una revolución cubana recién conquistada, una campaña presidencial en pleno fragor… es decir, un ambiente polarizado del que nadie estaba ajeno y menos aún el propio Víctor Jara, militante de las Juventudes Comunistas, desde fines de los 50, y con una gran e innegable sensibilidad política. En sus manos cayó una obra que representaba los temores de una clase social a la cual criticaba y que más tarde se convertiría en uno de los blancos predilectos de sus canciones y que, al mismo tiempo presenta una visión, para él, distorsionada de la clase proletaria con aspiraciones revolucionarias. Pero, como buen profesional, debía ser fiel a un texto que lo ponía en jaque, no sólo a nivel artístico. Por otra parte, tenía una presión extra: al estar recién contratado por el Instituto, no podía darse el lujo de rechazar este trabajo o de enfrentarlo de una forma más personal, tal como hizo seis años después, cuando le tocó dirigir *Viet Rock.* A todo eso, hay que sumarle la presencia del autor en algunos ensayos, con el que, definitivamente, no tenía el mismo *feeling* que con Alejandro Sieveking.

Pero, además de esta problemática interna o de conciencia, Egon Wolff plantea que dirigir *Los invasores* también significó para Víctor Jara enfrentarse a presiones externas, específicamente las de su partido, que consideraba —siempre remitiéndonos al testimonio del autor— que la obra podría ser perjudicial para la campaña de Allende. El crítico teatral «Sulfito», en su columna del diario *La Última Hora*, escribió un comentario sobre *Los invasores* titulado «El temor a Allende»: «En vez de *Los invasores*, esta obra de Egon Wolff podría llamarse “El Dedo en la Llaga”. (…) es un documento social y político que capta el sentir de un fuerte sector de la burguesía frente a las eclosiones sociales de nuestros días. Más aún, refleja el temor subconsciente de mucha gente frente al comunismo, las transformaciones sociales y aún la posibilidad de que Salvador Allende emerja victorioso en las próximas elecciones presidenciales». Pese a este clima, Wolff rescata que el director fue «fiel a los símbolos, los contenidos y los alcances de la obra. Víctor tenía una gran sensibilidad y apertura, lo que le permitía entender las fuerzas que motivaban a la burguesía como ente entorpecedor de un proceso de justicia social en Chile…». Es muy interesante este planteamiento, siendo que —como ya se señaló— él mismo reconoce haber volcado en *Los invasores* los temores de una burguesía a la cual también pertenecía. Si efectivamente Víctor Jara tenía esa apertura de pensamiento como para comprender el actuar burgués, es otro elemento útil para comprender por qué llegó a ser tan peligroso para la oligarquía chilena. Finalmente la obra fue estrenada y se produjo una interesante confusión en la opinión pública. Egon Wolff cuenta que después de su estreno hubo muchas amistades burguesas que le quitaron el saludo y lo tildaron de «comunacho» y «los comunistas tampoco me saludaron más

—recuerda el autor— porque decían que había escrito una obra desde un punto de vista burgués: efectivamente así lo hice… lógico, porque son los terrores de un burgués». Al mismo tiempo, Bélgica Castro —quien encarnaba a la Toletole— recuerda que había gente que después de la función les preguntaba si eran pro o antiallendistas, siendo que la mayoría del elenco era de izquierda.

Probablemente, ese «inevitable conflicto de clases» entre autor y director, en el que este último: «estaba resuelto a dirigir la obra de modo que la simpatía del público se volcara del lado de los pordioseros, mientras que Egon quería que el énfasis se pusiera en los temores y la inseguridad de los habitantes de la casa»,[14] como se plantea en *…Un canto truncado,* fue un potenciador del montaje, ya que, tanto la peligrosidad de la invasión como la simpatía que despertaron los proletarios en el público, fueron elementos decisivos dentro de dicho debate. Sin duda que montar una obra en la que se muestra una invasión de esas características produjo temor entre gran parte del público burgués que asistía al Varas, al mismo tiempo que pudo haber descolocado un tanto a quienes tenían como referente la antes estrenada *El círculo de tiza caucasiano*.

En todo caso, al parecer dentro del elenco no hubo mucha satisfacción por el resultado. Por ejemplo, María Cánepa, quien interpretó a Pietá Meyer recuerda: «*Los invasores* fue una obra un poquito frustrada. La gente como que se asustó, porque Egon en la obra quería hacer ver la invasión de gente que no estaba preparada para hacer un cambio. Era interesante, pero no pasó nada… teníamos un poco de miedo, porque era un poco negativo hacerla en ese momento… parece que Egon quería decir algo que no se vio».

Pero dejando de lado por un momento el contenido, también es interesante tener un testimonio que nos aproxime a una percepción estética del montaje. Para eso es esclarecedor conocer la descripción de la escenografía hecha por Amaya Clunes, la escenógrafa y vestuarista de *Los invasores*:

> Este proyecto, junto a *Romeo y Julieta*, son los más significativos hechos por mí desde el punto de vista de la creación espacial en el Teatro Antonio Varas. Víctor me dio bastante libertad y pude desarrollar un trabajo que hasta el día de hoy encuentro válido (…) *Los invasores* nos daba el desafío de recrear una casa burguesa invadida, en el momento de las pesadillas de su propietario industrial, por elementos del lumpen proletario. El primer impulso de Víctor fue mostrar de manera realista el confort de una clase acomodada. Pero le propuse —y aceptó— representar más bien el concepto del confort poderoso, de un confort insensible, pero temeroso. Pasamos de una ilustración iconográfica a una serie de signos indicativos y simbólicos de la clase burguesa. Propuse una escenografía que permitiera la realidad y la irrealidad al mismo tiempo apoyadas por la iluminación. Para eso creé un dispositivo de bastidores gigantes que se perdían en la altura del escenario (…) Los grandes

bastidores «texturados» por la pintura y dispuestos en profundidad, constituían los muros de la casa. Como en el caso de la plantación de las telas pintadas no había puertas practicables, se entraba por entre los bastidores. Pero el elemento central era una gran escalera curva con dos salidas superiores hacia los dormitorios (…) El panorama de fondo era una inmensa ventana gracias a una gran cortina transparente, donde el cristal se hacía evidente sólo en el momento de sentir que era quebrado por una piedra (efecto de proyección). A esto se le agrega la prolongación fuera del escenario de una especie de terraza interior semitransparente construida en madera, que permitía una iluminación inferior. Los bastidores dobles y la terraza semitransparente al ser iluminadas desde el interior, permitían perder la noción de los límites y obtener la sensación de vértigo y pesadilla. Según Svodoba, no debe haber cambios de decorado, sino que el decorado debe cambiar, se transforma, actúa como parte del discurso global…[15]

Víctor Jara, apoyándose en el aporte de los elementos escenográficos ya descritos y a una iluminación plagada de efectos y de creación de ambientes, logró algo por lo que ya había sido elogiado en sus trabajos anteriores: la atmósfera de la obra. Como ya se planteó, la peligrosidad de la invasión llegó al público, gracias a una efectiva dirección espacial de los actores, más allá de si los personajes estaban bien encarnados o no, cosa que muchos entrevistados y críticos de la época —por primera vez— cuestionaron. Yolanda Montecinos, entonces crítica teatral del diario *Las Últimas Noticias*, comenta: «la inconsistencia del texto le impide llegar (a Víctor Jara) a resultados más positivos. Construye una plana de movimientos llena de sutilezas, desplaza a los actores como parte de un ballet expresionista y obtiene de algunos de ellos actuaciones de un patetismo pocas veces visto en elementos del ITUCH. Todo ello aminora, en parte, la debilidad del texto».

A esas alturas, el poder creativo del joven director estaba creciendo y adquiría matices muy marcados con respecto a sus colegas contemporáneos. Se había acercado al teatro chileno desde prismas muy diferentes: al realismo poético-sicológico con *Parecido a la felicidad*; al realismo mágico, con *Ánimas de día claro*; a la vanguardia experimental, con *Dúo* y al realismo expresionista, con *Los invasores*.

Los invasores, junto a *Ánimas de día claro* tuvo una temporada veraniega en 1964, en la que, en ambas obras, el propio Víctor Jara reemplazó a Gonzalo Palta, quien se había retirado del ITUCH.



Arriba:** Fiesta de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, el 1956. Víctor Jara, arriba a la izquierda, junto a Jaime Vadell.* ***Izquierda: *Víctor Jara en* Las de Caín*, 1957.* ***Derecha:*** *Víctor Jara y otro estudiante junto a Mario Lorca.* La fierecilla domada*, 1958.*



Arriba: *Prueba de maquillaje,* La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, 1958, Teatro Experimental. En la foto, de izquierda a derecha, Víctor Jara, Jaime Silva, otro alumno de la Escuela de la Universidad de Chile y Tomás Vidiella.* ***Centro:*** *Elenco de* El sombrero de paja de Italia*, 1956. De pie, Víctor Jara, el segundo de derecha a izquierda.* ***Abajo:*** *En* El gesticulador*, 1957.*



Izquierda: *Programa del Cuarto Festival de Alumnos de la Escuela de Teatro, en el cual Víctor debutó como director con la obra de Alejandro Sieveking,* Parecido a la felicidad*, en septiembre de 1959.* ***Derecha:*** *La Compañía Nuevo Teatro de Chile llega a La Habana, Cuba, con* Parecido a la felicidad*, 1960.* ***Abajo:*** *Víctor, a la derecha, en la escenografía de* Parecido a la felicidad*, junto a Bélgica Castro, Lucho Barahona, Miriam Benovich y Alejandro Sieveking.*



Arriba: *En el escenario del Teatro Antonio Varas, todo el equipo de* Ánimas de día claro, *(ITUCH, 1962). Arriba, de izquierda a derecha, las cinco «ánimas»: María Cánepa, Carmen Bunster, Kerry Keller, Marés González y Bélgica Castro. Abajo, el asistente de dirección, Luis Poirot; el escenógrafo, Guillermo Núñez; el autor, Alejandro Sieveking; la asistente de escenografía, Bruna Contreras; el director, Víctor Jara; el iluminador, Víctor Segura; el director de escena, Jorge Acevedo y los actores María Valle, Lucho Barahona, Gonzalo Palta y Tennyson Ferrada. Único ausente: Sergio Zapata, el vestuarista.* ***Abajo:*** *Dos aspectos del montaje de* Dúo, *de Raúl Ruiz, 1962, pieza teatral compuesta por dos obras:* La maleta *y* Cambio de guardia. *Izquierda: una escena de la primera. Derecha: Héctor y Humberto Duvauchelle en otra escena de la segunda.*

JOVENES EN PRIMER PLANO

VICTOR JARA

EN "ANIMAS DE DIA CLARO", el ITUCH presentó a un nuevo director: Víctor Jara, alumno a punto de egresar de la Escuela de Teatro. Para los críticos y comentaristas especializados, Jara no era un desconocido. Años antes, en un "Festival de Alumnos", había obtenido gran éxito con "Parecido a la Felicidad", de Alejandro Sieveking.

Jara entró a la Escuela de Teatro con el propósito de ser actor. Lo hizo en "Los Geniales Sonderling", "Las de Caín", "La Verdad Sospechosa" y "El Sombrero de Paja de Italia". Pero luego la casualidad le hizo desviar su intención.

—Nos aprontábamos para el festival —recuerda Jara— y mi curso preparaba una comedia musical. A última hora falló el director y, para salvar la situación, mi compañero Alejandro Sieveking me propuso dirigir una obra suya: "Parecido a la Felicidad". Ya antes me había hablado de ella. El tema me apasionaba y en un rapto de audacia acepté. Cuando supe que Bélgica Castro actuaría como actriz invitada, me asusté bastante. Mis conocimientos eran sólo teóricos y ella estaba acostumbrada a trabajar con directores de verdad.

Pero Bélgica no extrañó el cambio y siguió fielmente las indicaciones del joven principiante. Es más, en algunas oportunidades invitó a otros miembros del ITUCH para que lo vieran dirigir.

La obra se estrenó en el Lex, y la crítica la trató bien. Decidieron, entonces, realizar una gira a través del país. Aprovechando el vagón cultural de los Ferrocarriles del Estado, actuaron desde La Serena hasta Concepción.

Y surgió un proyecto más ambicioso todavía: visitar Argentina y Uruguay. Domingo Piga —director de la escuela— dio el visto bueno, y partieron, con dos obras: "Casi Casamiento", de Barros Grez, y "Parecido a la Felicidad", de Sieveking. Debutaron en "El Galpón", de Montevideo, con la primera. La crítica fue dura. La gira estaba a punto de convertirse en un fracaso. La noche siguiente le tocaba el turno a "Parecido a la Felicidad".

—Todos teníamos mucho miedo —nos dice Jara—. Era la primera compañía chilena que actuaba en Montevideo y no queríamos dejar una mala impresión de nuestro teatro.

Pero esa noche triunfaron. En Buenos



Aires ocurrió lo mismo. En seguida vino la gira por Cuba, Venezuela, Colombia, Panamá, Costa Rica, Guatemala y México. Todos los integrantes del elenco recibieron ventajosas propuestas. Algunos se "tentaron". La actriz Miriam Benovich se quedó en Cuba; el escenógrafo Fernando Krahn aceptó un contrato para EE. UU.; lo mismo el actor Tomás Vidiella.

Jara y Sieveking regresaron. Jara volvió a estudiar. Su nuevo trabajo fue "La Mandrágora", de Maquiavello. Este examen mereció un cinco. Su siguiente obra, "Animas de Día Claro", cumple una exitosa temporada en el Antonio Varas. Actualmente prepara su examen final, antes de egresar, con "La Excepción y la Regla", de B. Brecht. Esta pieza será llevada en extensión por diferentes provincias durante el mes de agosto.

Nos confiesa que, por el momento, la dirección es lo que más le atrae, pero que también le gustaría actuar de vez en cuando. Su mayor ambición es dirigir una obra de Shakespeare. Tal vez "Romeo y Julieta" o "El Jardín de los Cerezos", de Chejov.

Según Jara, falta un teatro realmente popular y chileno. Un teatro de gente joven, que salga a conquistar más público. Para ello es necesaria una escenografía menos pesada: la que actualmente se presenta en nuestros escenarios es poco movible. Finalmente, nos confiesa que entre sus sueños está dirigir a Jeanne Moreau.

—Soy un hombre de suerte. Y a lo mejor... ¿Quién sabe? —termina sonriendo.

M. C.

Comentario de El Mercurio, *1962.*



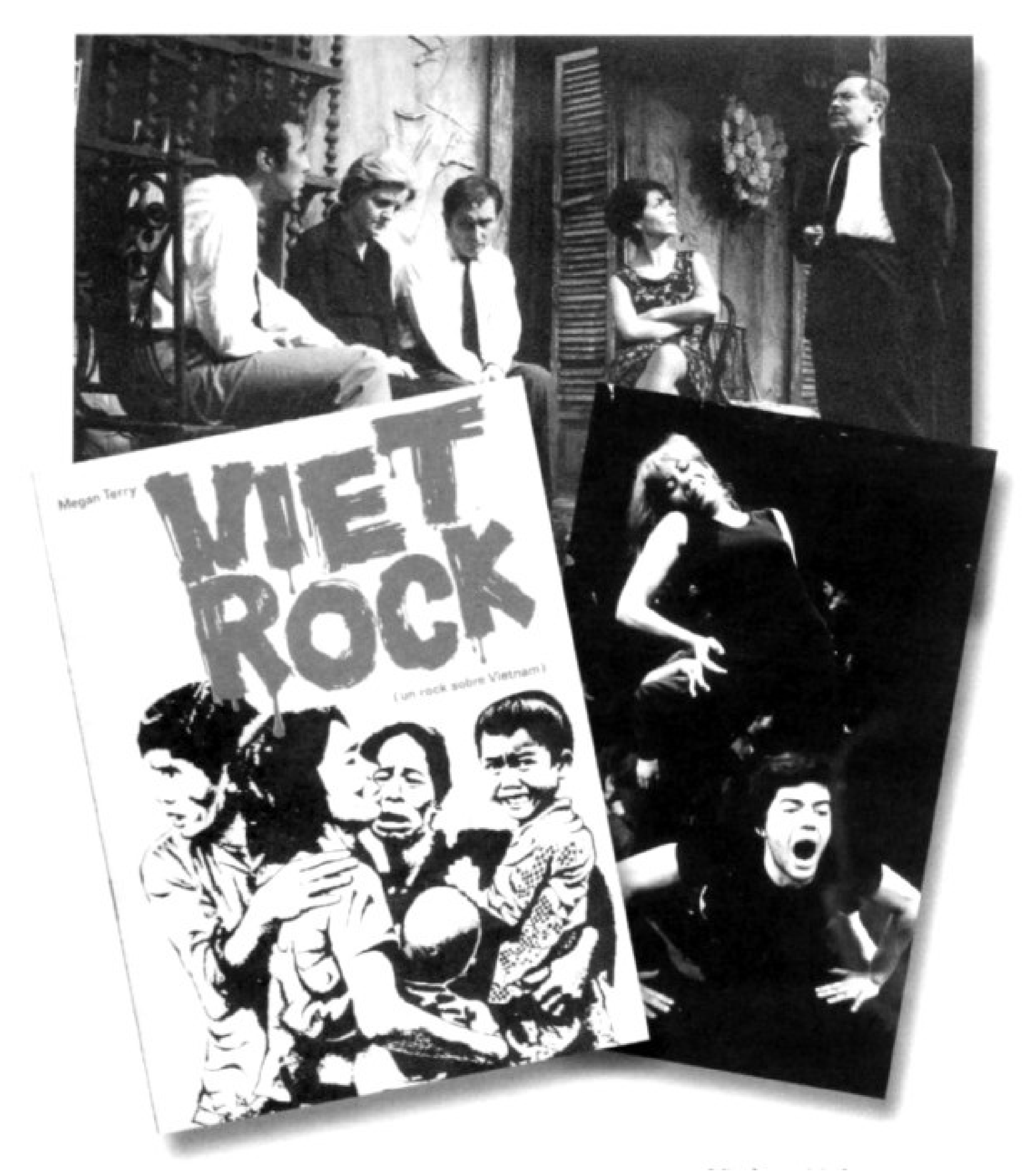
Izquierda: *Portada del programa de* Los invasores*, de Egon Wolff.* ***Derecha:*** *Víctor Jara dando indicaciones a Tennyson Ferrada y María Cánepa, en* Los invasores*, de Egon Wolff, ITUCH, 1963.*



Director y autor de Los invasores *durante un ensayo.*



Arriba: *Escena de* La remolienda *(ITUCH, 1965), con la totalidad del elenco. En primer plano, Tomás Vidiella, María Castiglione, Eduardo Barril y Jorge Boudon. En segundo plano, alrededor de una mesa: al centro, Tennyson Ferrada; hacia la derecha, Carmen Bunster, Mario Lorca, Claudia Paz, Juan Katevas, Kerry Keller, Lucho Barahona, Sonia Mena y Bélgica Castro.* ***Abajo:*** *La escena de «los topones», creada por el director Víctor Jara. En la foto, Juan Katevas y Kerry Keller «versus» Mario Lorca y Claudia Paz.*



Arriba: *Escena de* La casa vieja, *de Abelardo Estorino, ITUCH, 1966. De izquierda a derecha, Mario Lorca, Bélgica Castro, Tennyson Ferrada, Sonia Mena y Rubén Sotoconil.* ***Izquierda:*** *Programa de* Viet Rock, *de Megan Terry, DETUCH, 1969.* ***Derecha:*** *Violeta Vidaurre y Jaime Azócar, en una escena de* Antígona, *1969.*

LA MAÑA CON EL ICTUS

Caminos para seguir caminando…

En 1964 Eduardo Frei Montalva asumía la Presidencia de Chile. Fue el mismo año en que Joan Jara dio a luz a Amanda, la única hija biológica de Víctor Jara; la otra es Manuela, hija de Patricio Bunster con Joan, a quien consideraba como propia. Paralelamente fue contratado por la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile como profesor de actuación, cargo que ejerció, aunque no en forma regular, hasta 1967. Al mismo tiempo comienza a dirigir un taller de teatro, creado por Domingo Tessier en la Casa de la Cultura de Ñuñoa.

Mónica Carrasco, quien fue su alumna en dicho taller, lo recuerda como un profesor que: «nos hacía jugar con el teatro, lo cual era maravilloso. Ahí conocimos lo que son las improvisaciones. Después, cuando entré a la escuela de la Chile, me di cuenta de que no se usaba mucho. Pero lo que más nos quedó de Víctor, era esa cosa mística del teatro que él tenía. Cuando un profesor te entrega eso, es mucho más importante a que te hagan una "súper clase magistral"». A pesar de ser éste un taller de aficionados, que no tenía como fin último formar actores profesionales, del mismo salió gente como la misma Mónica Carrasco, Óscar Hernández, Hugo Medina, Carlos Matamala, Patricia Guzmán, Jorge Durán, Eduardo Durán (director de cine que actualmente trabaja en Brasil), entre otros. Mónica Carrasco recalca: «éramos quince en la Casa de la Cultura y de ahí nos fuimos ocho a la escuela de teatro». Con ese grupo, Víctor Jara adaptó como comedia musical y dirigió la obra de Antonio Skármeta *Los vecinos*.

Ese mismo año estuvo encargado del remontaje de *El círculo de tiza caucasiano*, respetando la dirección original de Atahualpa del Cioppo. También, con ocasión del Primer Festival de Teatro de Atlántida, fue a Uruguay como parte de la delegación del ITUCH, a presentar *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, de Edward Albee, dirigida por Agustín Siré y *Ánimas de día claro*, en donde el propio Víctor interpretó el papel de Nano. El último día del festival fue animado por los chilenos. El diario montevideano *El Día*, en su edición del 16 de septiembre de 1964, comenta: «*Ánimas de día claro* vino a cerrar con broche de fulgor diamantino (velado y resplandeciente al mismo tiempo) un festival internacional de teatro que, por muchas razones, deja un saldo francamente positivo y cuyos logros más considerables deben ser acreditados a la participación de conjuntos procedentes de Chile y Brasil». La obra de Sieveking gustó tanto que el elenco debió quedarse en Montevideo, presentándose en El Galpón durante una breve temporada, tras la cual regresaron a Chile.

En 1965 Víctor Jara incursionaría, por segunda vez, fuera de la esfera del teatro de la Universidad de Chile. Fue invitado por la compañía teatral independiente ICTUS para dirigir la obra de la dramaturga inglesa Ann Jellicoe, *The knack (La*

maña). En Inglaterra, ese mismo año, había sido llevada al cine, dirigida por Richard Lester, el mismo director de las dos primeras películas de Los Beatles: *A hard day's night* y *Help!*

El elenco estaba conformado por Jaime Vadell, Nelson Villagra, Delfina Guzmán y Fernando Bordeu, quien, según se refiere en *…Un canto truncado,* había instado a Víctor a probar suerte en la escuela de teatro, nueve años atrás.

Hasta ese momento, como director profesional, tan sólo había dirigido obras de autores chilenos: Sieveking, Wolff y Ruiz. Ahora se acercaría a un texto escrito por una compatriota de su esposa Joan.

La maña es una obra donde los tres jóvenes personajes masculinos: Colen, Tom y Tolen viven juntos en una casa. Uno de los hombres —Tolen— es el que cree tener «la maña» por su carácter fuerte y seductor. Es de aquellos tipos que aseguran acostarse con siete mujeres diferentes por semana. Siente una cierta rivalidad —la que se va dando muy sutilmente con el transcurrir de la obra— con Tom, el otro habitante de la casa que parece ser menos hablador pero más sólido en cuanto a su forma de ser. Colin, el tercer personaje, es el típico ser de carácter tímido e inseguro con las mujeres; lo único que quiere es que Tolen le enseñe las armas de seducción.

Las situaciones del comienzo retratan los clásicos problemas domésticos de tres solteros viviendo juntos, como el color de una de las paredes o el desorden provocado por los bultos de uno que molesta al otro, que a su vez está en la disyuntiva de vender o no su cama… o sea, nada del otro mundo. De repente, la rutina de estos tres hombres es interrumpida por una bella e inocente joven provinciana (Nancy), perdida en la ciudad, quien llega pidiendo ayuda para encontrar un lugar. Inmediatamente comienzan los juegos de seducción, las competencias de egos y el florecimiento de sentimientos que en la cotidianidad anterior no se habían manifestado.

Es una obra realista sicológica con diálogos bastante absurdos, en la que es muy interesante ir descubriendo, a medida que se desarrolla la trama, las relaciones y sicologías de estos personajes sometidos a situaciones «cotidianamente extremas».[16]

Víctor Jara ya había trabajado este nivel tan sutil de relaciones dramáticas en *Parecido a la felicidad*. Por otra parte, ésta es una obra plagada de entradas y salidas de escenas… de relevos de personajes y que exige el gran dominio que Víctor tenía de lo rítmico y coreográfico en escena. Además, *La maña* es una obra de personajes jóvenes y situaciones de jóvenes. En aquellos años, Víctor era el único director consolidado que podía considerarse joven, tenía treinta y tres años de edad.

Estos requisitos lo presentan como el director idóneo para este montaje aquí en Chile. Por otra parte, la invitación del ICTUS, además de los antecedentes ya proporcionados, también obedeció, según Jaime Celedón, a un asunto de amistad. Dejando de lado la antigua camaradería entre Víctor y Nelson Villagra, el ambiente en que toda esta gente se movía estaba sumamente interrelacionado. Víctor era amigo de Jorge Díaz, quien a su vez lo era de Jaime Celedón. Este último trabajaba en una película con Raúl Ruiz, quien asimismo había trabajado dos años antes con Víctor…

etc.

Lo cierto es que el resultado dio muy buenos frutos. Víctor obtuvo dos importantes premios por su trabajo en *La maña*: el Laurel de Oro, premio basado en una votación popular y otorgado por el diario *El Clarín* y la radio Pacífico. También fue distinguido como el mejor director del año, con el Premio de la Crítica del Círculo de Periodistas.

Pero, al parecer, no fue un trabajo fácil. De hecho, al leer el texto se aprecia una atmósfera de fuerte erotismo y liberación sexual, que en Europa recién comenzaba a hacerse sentir. Además la obra está cargada de un humor muy inglés. Por lo tanto, el trabajo de Víctor Jara debe haber tenido elementos eminentemente intuitivos, ya que en 1965 en Chile la realidad distaba mucho de lo que esta obra dejaba entrever y, además, él mismo jamás había estado en Inglaterra… pero estaba casado con Joan Turner, una inglesa. No podemos dejar de lado la influencia que debe haber supuesto su relación con ella. Tiene que haber sido un elemento fundamental para su acercamiento al texto. Hacía más de cuatro años que estaban viviendo juntos y el joven director había hecho suyas muchas de las costumbres de su esposa. De hecho, esto se dejaba ver en simples anécdotas, como la recordada por Delfina Guzmán, quien interpretó a Nancy: «estábamos toda la mañana en esto del *training* (eran dirigidos también por Joan) y en la tarde ensayábamos la obra. Llevábamos nuestra comida y hacíamos un pic-nic ahí mismo. Me acuerdo que Víctor y Nelson peleaban tanto, porque como vivía con la Joan, Víctor había adquirido formas gringas de vivir y como Nelson era chilenazo… bueno, al igual que Víctor… ¡Las peleas por los sándwichs de dulce de membrillo con quesillo que traía Víctor! Nelson se enfurecía, porque era algo tan inglés y le decía: "Siútico, hueón, que te estái comiendo esa mierda que es pésima"… y yo le decía: "pero déjalo, si le gusta…"».

Pero, volviendo a *La maña*, Lucho Poirot, quien hizo las fotografías del montaje, cree que fue una pieza dada antes de tiempo, ya que las situaciones eran muy de jóvenes ingleses y en esos años Chile era un país mucho más provinciano que hoy. El cree que el primer problema al que se enfrentaron con ese texto, fue entender sus alcances y significaciones.

Delfina Guzmán piensa que el buen resultado que se logró con *La maña* fue porque el acercamiento al texto se hizo en forma sensorial y corporal: «todas las mañanas hacíamos *trainings* en los que nos aproximábamos a la música de los Beatles, que fue un puente para meternos en la cuestión inglesa. Para mí era una experiencia distinta, porque yo venía de la Universidad de Concepción, donde estábamos muy amarrados a las ideas. Con Víctor partíamos de lo corporal».

Nelson Villagra concuerda en el sentido corporal rítmico que se le dio a esta puesta en escena. El cree que la sicología de los personajes era por Víctor dejada más al arbitrio del actor: «en ese momento, como director, tenía menos dominio sobre la sicología de los personajes que sobre la relación física de ellos. Era muy importante para él si un personaje se tocaba o no con el otro; si estaba más lejos o más cerca; las

entradas y salidas; si este personaje se asoma por la ventana antes de entrar… toda la parte sensual-física… si la seducción que bacía mi personaje era brutal o no…».

Lucho Poirot —quien además asistía mucho a los ensayos— plantea que otro de los conflictos con que se encontró al momento de dirigir tal elenco era el de que: «Víctor no les aguantaba a los actores sus tics y mañas. Nelson era un tipo lleno de mañas efectistas y resultonas y Víctor luchaba en contra de eso. Yo recuerdo a los actores muy bien en ese montaje… creo que la Delfina era primera vez que hacía un personaje».

LA REMOLIENDA. TEATRO-MUSICAL / MÚSICA-TEATRAL

Deja su huella en el viento…

Paralelamente al trabajo de Víctor con el ICTUS, el comité de lectura del ITUCH ya había elegido una nueva obra de Alejandro Sieveking para que fuese uno de los estrenos del Antonio Varas de 1965. Se trataba de *La remolienda*, que con el tiempo se transformaría en un indiscutible clásico de la dramaturgia chilena, montada en innumerables ocasiones tanto a nivel profesional como aficionado.

Obviamente, la responsabilidad del montaje recayó en las manos del ya consolidado director Víctor Jara. ¿Por qué decimos «obviamente»? Porque ya había sugerido en *Ánimas de día claro* una forma diferente de llevar el campo chileno al escenario. En ella había plasmado el concepto de mostrar situaciones dramáticamente efectivas en un contexto campesino, abordando un desarrollo mucho más profundo de la poesía del campo y la sicología de sus personajes. Siempre que fue necesario se hizo evidente en su trabajo el haber crecido en un entorno campesino, manteniendo sus raíces intactas en él.

Por otra parte, *La remolienda*, según palabras de su propio autor, originalmente era una comedia musical y Víctor Jara, a esas alturas, tenía también una trayectoria como cantor popular, aunque todavía no como solista, sino sólo como integrante de Cuncumén. Fue él mismo quien eliminó casi el ochenta por ciento de las canciones y dejó tan sólo aquellas necesarias para que la historia pudiera contarse. Además, en la probada dupla Sieveking-Jara se daba una química maravillosa. Alejandro Sieveking

confiesa: «Mis obras sin la dirección de Víctor no funcionaban. Teníamos una afinidad en que no teníamos que explicarnos nada, lisa y llanamente. Él entendía que esa cosa era obviamente así. En cambio, a otros directores tenía que explicarles cosas que eran elementales para mí y no entendía cómo se iban para otro lado». Durante los ensayos, había un trabajo codo a codo entre el director y el dramaturgo: «Su aporte al texto fue mucho mayor en *La remolienda* que en *Ánimas…*, a la cual casi no le hizo ningún cambio». Incluso Víctor creó una escena en la que los huasos juegan a los «topones», una tradición campesina en la que los hombres toman en brazos a sus mujeres y chocan contra el hombro del otro huaso. Ésa fue la solución escénica que sugirió para mostrar la felicidad de los campesinos por haber conseguido la mano de sus amadas. Lástima que ésta sería la última vez que un texto de Alejandro Sieveking fuera montado por él.

Es importante recalcar que *La remolienda* tiene un tratamiento de lo popular diferente al de *Ánimas de día claro*; con un tono más de comedia y un realismo más costumbrista. No se trataba del entorno mágico-místico de *Ánimas…*, sino de algo más terrenal… más de «carne y hueso». Es la historia de una viuda que vive junto a sus tres hijos en un terreno muy apartado del pueblo (Curanilape), y se traslada a éste con la esperanza de encontrar un nuevo amor. Van a parar casualmente a un prostíbulo, propiedad de la hermana de la señora, en donde viven tres prostitutas con las cuales los tres hermanos comienzan una deliciosa historia de amor. En el transcurso de la obra, los huasos ven por primera vez un camino pavimentado y tienen contacto con la «luz eléutrica».

De todas maneras, no sería justo encasillar *La remolienda* como obra meramente costumbrista, ya que se pueden percibir sin esfuerzo los elementos poéticos presentes en *Ánimas…*, aunque en diferente forma, sobre todo en la sublimación de los personajes. El hecho de no ser mostrados como «huasos brutos», sino como seres candorosos, con la capacidad de asombro a flor de piel, da pie a que el espectador de la ciudad termine aprendiendo de ellos: los habitantes de nuestra tierra.

Era esto, precisamente, lo que a Víctor le resultó más atractivo de estos dos textos de Alejandro: la estatura que alcanzaban estos personajes tan arraigados a la tierra. No está demás reiterar que una de sus mayores inquietudes artísticas —también fuertemente presentes en sus canciones— fue la de mostrar al «gran público» la belleza humana de la gente del campo. Tanto *Ánimas de día claro* como *La remolienda*, eran terreno fértil para lograr ese objetivo y quizás sean ambos montajes, unos de los grandes aportes de Víctor Jara a la cultura chilena.

El viernes 8 de octubre de 1965, en el Teatro Antonio Varas, para la XXV Temporada Oficial del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, se estrenó *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, con el siguiente reparto, por orden de aparición:

OÑA NICOLASA	Bélgica Castro

NICOLÁS	Mario Lorca
GRACIANO	Juan Katevas
GILBERTO	Lucho Barahona
YOLA	Kerry Keller
ISAURA	Claudia Paz
CHEPA	Sonia Mena
DOÑA REBECA	Carmen Bunster
RENATO SEPÚLVEDA	Tennyson Ferrada
MIRTA	María Castiglione
MAURO	Tomás Vidiella
TELMO	Eduardo Barril
BAUDILIO	Jorge Boudon

La escenografía y vestuario fueron tarea de Bruna Contreras y la iluminación, de Sergio Zapata. La música incidental fue compuesta por Víctor Jara.

Nuevamente, y sin el ánimo de caer en reiteraciones, el elemento actoral seguía destacándose. La experiencia adquirida durante estos seis años como director no había variado mayormente su metodología de trabajo. Seguía teniendo ese trato personalizado con sus dirigidos. Incluso a una actriz tan experimentada como Bélgica Castro le ayudó a encontrar su personaje (Oña Nicolasa) de una forma bastante poco convencional. La propia Bélgica reconoce que, faltando pocos días para el estreno, se encontraba completamente perdida con su papel y que el día del penúltimo ensayo llegó Víctor a su casa, a eso de las nueve de la mañana: «Me dijo: “estái maaal”, y yo sabía que estaba mal, entonces empezó a buscar el ajuste. Yo estaba en un tono como de *La viuda de Apablaza* que no tenía nada que ver con *La remolienda*, que era una cosa mucho más eléctrica, más cómica, más farsesca. Yo era la única que estaba mal. Entonces me propuso que cambiara de facha, que me hiciera un peinado ridículo; yo me había peinado muy serio, con onditas y con un moño abajo, muy de señora dramática. Apenas me cambié el peinado, cambió todo. Me hice un moño más grande, arriba, con la cara más quemada y esa tarde empezó a salir el personaje. Él no esperó hasta el ensayo, sino que vino a mi casa a ver cómo lo solucionábamos».

Una de las cosas que más llamó la atención del público fue la puesta en escena de

un verdadero humor picaresco campesino, cosa que no se había visto antes en el teatro. No faltaron las clásicas adivinanzas de nuestro campo, tal como: *Gordo lo tengo, más lo quisiera/ que entre las piernas no me cupiera*. Eduardo Barril, quien interpretó a Telmo, recuerda divertido: «Yo hacía un curado que meaba de espalda en una cerca: ¡Insólito en el Teatro Antonio Varas!».

Es precisamente por esta época que la música y el teatro empiezan, paulatinamente, a convivir en forma más estrecha en la vida de Víctor Jara. Si bien siempre estuvo, de alguna u otra forma, ligado al canto, la guitarra y la composición con su ex grupo Cuncumén, es a partir de 1965, cuando comienza a manifestarse la vera por la que sería conocido e inmortalizado para siempre: la de cantautor. Un suceso clave, que será analizado más adelante, es su ingreso como el quinto integrante de la Peña de los Parra, casi inmediatamente después de su inauguración. De hecho, su primer disco en su etapa de solista, *Víctor Jara* (para el sello Demón), aparece el mismo año, en formato de single, con «La cocinerita», (canción del folklore boliviano) en la cara A y con su primer éxito discográfico, «El cigarrito», en la cara B.

Pero, claro… la veta musical de Víctor Jara no sólo se manifestaba en canciones. Esta gran conciencia musical ya se había insinuado como director de teatro. El característico impacto visual de sus obras siempre estuvo reforzado por una rítmica escénica muy marcada.

No es curioso advertir que justamente con *La remolienda*, que coincidió —más o menos— con el comienzo de su carrera de cantautor solista, la concepción músico-teatral se haya empezado a manifestar con mayor fuerza en sus montajes. Si bien, ya en *Ánimas de día claro* había introducido elementos de danza (cuecas), en *La remolienda* no se limitó a eso; ahora aprovecharía escénicamente su relación de cinco años con una bailarina y coreógrafa… Hay una escena en que llegan unos borrachines a la quinta de recreo en busca de las prostitutas. Los ánimos se empiezan a caldear entre éstos y los tres huasos ignoran la profesión de sus amadas, por lo que se llega a una tremenda pelea, en la cual participan todos los personajes, excepto uno de los curados, Baudilio (Jorge Boudon), quien toca la guitarra sin importarle la batahola armada a su alrededor. Víctor compuso una perfecta coreografía a partir de la improvisación de los actores, paso por paso, logrando una pelea de grandes dimensiones que resultó impresionante. Alejandro Sieveking, con papel y lápiz en las butacas, fijó la coreografía en las acotaciones del texto, por ejemplo: «se agacha tal personaje mientras una silla vuela y golpea a tal otro». Eduardo Barril advierte: «había una cuestión en que si tú apagabas el audio, igualmente se habría visto interesantísimo. Víctor se preocupaba mucho de los tiempos». Esta reflexión de Barril sumada al colorido de este montaje sugiere un concepto de «música visual» para el espectador.

Por su trabajo con *La remolienda*, Víctor Jara fue premiado nuevamente con el Laurel de Oro, cerrando el círculo de un año redondo. Gracias a esta obra y a *La*

maña, el reconocimiento como director ya no sólo era del público y de sus dirigidos, sino también de la crítica. Italo García, por ejemplo, señaló a Víctor, en 1965, como: «sin lugar a dudas, el mejor director joven que posee el país en la actualidad».

Además, su ingreso a la Peña de los Parra, la exitosa edición de su primer disco y sus giras por el país con el elenco de *Chile ríe y canta*, fueron consolidándolo como un artista imprescindible dentro del medio artístico chileno. La vida le sonreía y Víctor le sonreía a la vida.



CAPÍTULO V



Escena final de Marat Sade*, de Peter Weiss (ITUCH, 1966). En primer plano, Tennyson Ferrada.*

VÍCTOR Y LOS QUILA

La raíz profunda se hundirá…

Lucho Poirot recuerda que en un ensayo de *Ánimas de día claro* «Víctor tenía que enseñarle a bailar cueca a una de las actrices… no se me va a olvidar nunca cómo bailaba cueca… y después otra actriz tenía que cantar una canción del folklore popular. Víctor sacó la guitarra y la empezó a cantar. Estábamos en la sala de ensayo del Varas y se produjo un silencio y le dijimos: "¿por qué no grabas un disco solo? Déjate de cuentos, qué haces en un grupo (en ese tiempo estaba con los Cuncumén), tú estás para cantar solo…", pero él decía: "no, no". Era en ese sentido muy humilde, no se creía el cuento».

¿No se creía el cuento, o aún no llegaba el momento en que su canto cobrara la importancia que tuvo? No creo que haya una sola respuesta.

Podemos decir que hasta aquí ya está perfilado y definido el director teatral-músico. Ahora es necesario, para seguir conociendo a Víctor Jara como artista integral, descubrir elementos teatrales en su música, más allá de la poesía y las potentes imágenes presentes en sus letras.

Como se ha indicado, su activa participación en la Peña de los Parra, casi inmediatamente después de su inauguración y precisamente por los años en que *La remolienda* aparecía en cartelera, fue un hito en su carrera de compositor e intérprete.

El contacto con el público había sido muy diferente hasta entonces. Cantaba junto a un grupo, actuaba o dirigía en teatro. La Peña, a diferencia de lo anterior, facilitaba una relación artista-público muchísimo más directa e informal que la que se daba en los espacios en donde antes había trabajado. Según Eduardo Carrasco (ex Quilapayún), desde sus comienzos en la Peña, uno de los elementos más fuertes de Víctor Jara como intérprete musical era el aspecto visual: no descuidaba ningún detalle; tanto su vestuario como su postura corporal al cantar una determinada canción estaban absolutamente estudiados. Esa casona ubicada en la calle Carmen 340 se fue convirtiendo en una especie de taller de experimentación del canto de la tierra en interacción con el canto urbano. La gente que asistía no se comportaba como un mero espectador pasivo… el diálogo espontáneo entre ésta y los artistas, fue dando como fruto una revaloración del papel del cantor popular. Podemos encontrar aquí uno de los gérmenes de lo que poco tiempo después se conocería como La Nueva Canción Chilena.

La experiencia de la Peña de los Parra encontró un rápido eco en todo Chile. Víctor Jara era frecuentemente invitado a cantar en otras peñas. Fue en una de éstas, en Valparaíso, en donde tuvo contacto por primera vez con el grupo Quilapayún. Corría el invierno de 1966. Este conjunto aún era poco conocido. Después de

terminada la tocata, derivaron a la casa en donde el grupo alojaba: «nos pasamos la noche cantando canciones picarescas. Fue una jornada muy divertida», recuerda Eduardo Carrasco. Ésta fue la noche en que le propusieron ser el director artístico del grupo Quilapayún. Él aceptó de inmediato.

Tenía cierta experiencia adquirida por su paso por Cuncumén, pero ahora las dimensiones sociales de este trabajo sobrepasarían todo lo antes experimentado como director artístico. Tanto el grupo Quilapayún como Víctor Jara-solista, fueron transformándose en una presencia importantísima no sólo en el ámbito artístico, sino también en el político-social chileno. Junto a otros músicos, tales como Violeta Parra y sus dos hijos, Ángel e Isabel; Patricio Manns, el grupo Inti Illimani y otros, fueron forjando el movimiento de la Nueva Canción Chilena, un indispensable referente artístico para entender muchos de los fenómenos sociales, culturales y políticos de los años 60, que trascienden el nivel chileno, y se expanden a escala latinoamericana.

Pero, por ahora, nos remitiremos al trabajo netamente creativo que Víctor Jara desarrolló como director artístico de Quilapayún.

Para Eduardo Carrasco, el aspecto teatral fue el aporte más novedoso de Víctor al grupo, el que «lamentablemente no tuvo repercusiones después, porque la música chilena dejó esa vía que era la de asumir el trabajo de escena del músico como un trabajo teatral. Nosotros queríamos hacer de eso una tradición, pero todo se perdió después del golpe…».

Víctor Jara, por su parte, fue quien llevó la disciplina del teatro al conjunto. Los integrantes de Quilapayún a esas alturas (año 66) ya sabían qué era lo que pretendían como músicos, pero tenían problemas de organización interna, por lo que se les hacía indispensable la dirección de alguien experimentado. «Nos juntábamos a guitarrear y echábamos tallas y de repente salía algo. Con él empezamos a valorizar los silencios, la concentración antes del ensayo o de la interpretación. Ya no partíamos una canción de una conversación… vino una conciencia del trabajo».

A partir de la dirección de Víctor Jara, la puesta en escena que propuso Quilapayún ya no se limitó a la exclusiva interpretación musical. El mismo Eduardo recalca «con Víctor hicimos un trabajo minucioso de los movimientos arriba del escenario. Llegamos a ser un grupo que, en cada presentación, teníamos todo estudiado… tal como en una obra de teatro. O sea, de dónde entrábamos a escena, qué actitud teníamos frente al público, el vestuario… todo fue estudiado en función del propósito que teníamos, que era hacer una música muy expresiva». Así, tanto el mensaje de los textos de las canciones como la música propiamente tal, se veían realzados por el elemento expresivo visual.

Quilapayún, según palabras del propio Eduardo Carrasco, desde un principio se concibió como un grupo de escena y no de discos, aunque grabaron varios. «Lo central para nosotros era la relación directa con el público», la que llegó a tener toda la magia del teatro gracias a la dirección artística de Víctor Jara, pues «él nos entusiasmó a utilizar todos los elementos del teatro: luces, vestuario, dicción, postura,

movimiento, etc.».

Este aporte de Quilapayún supuso una verdadera revolución en la música chilena, porque si uno compara este conjunto con grupos musicales de la época (obviando aquellos que incorporaron la danza, como lo hizo Cuncumén), se encuentra con una puesta escénica rígida, en la que había un solista o en la que todos los integrantes cantaban construyendo armonías vocales. En cambio, en Quilapayún las voces se iban rotando «se hacía casi un *casting* para elegir al solista de cada canción —prosigue Carrasco—. Tomábamos en cuenta hasta la cara que ponía el tipo para cantar».

Si bien antes de que Víctor asumiera la dirección del grupo, sus integrantes ya utilizaban vestuario negro, él los entusiasmó a utilizar estos elementos en función de la expresividad. Los atuendos fueron adquiriendo mayor importancia a medida que lo teatral se iba instalando. Las manos —una vez más—, comenzaron a valorizarse de otra forma, ya que con el vestuario, la incorporación de un fondo negro y la iluminación apropiada, los gestos adquirían un valor expresivo mucho mayor. Lo mismo sucedía con los rostros. Al final: «te transformas en un instrumento, no sólo la guitarra», como bien señala Eduardo Carrasco.

Para el armado en escena, Víctor Jara utilizaba esencialmente el mismo método que cuando dirigía teatro, acentuando siempre el concepto de trabajo colectivo. «Era un ordenador de la creatividad común. A veces trabajábamos a partir de la improvisación y otras llegaba con una idea que tenía: “vamos a hacer esta canción de esta manera… Tú te mueves acá. Ustedes, que no tienen nada que ver, se van para atrás con cierta actitud y de espaldas al público”». Ciertamente, no tiene el mismo valor expresivo que un cantante interprete un tema al borde del escenario que al fondo de éste. Ninguno de estos elementos fue dejado al azar por Víctor Jara.

Otro ingrediente innovador de Quilapayún fue el concepto de recital masivo. Éste estaba asociado generalmente a la música clásica, ya que los músicos populares actuaban en peñas, radios o televisión. El que un grupo se presentase en un teatro y armase un espectáculo con sus canciones era algo inédito en Chile. En el exterior se tenía el referente los recitales rock, pero acá la cosa era diferente, pues no se acostumbraba ir a escuchar canciones tipo *yeah, yeah*, sino a recoger e impregnarse de un mensaje social y político, que fue creciendo cada vez más.

Víctor Jara nunca fue integrante formal de *Quilapayún*. Aun así, su voz y guitarra quedaron registradas en varios discos del grupo el que, a su vez, en más de una oportunidad, colaboraría en alguna producción suya, tal como en el LP editado en 1969, *Pongo en tus manos abiertas*. Su colaboración al grupo también abarcaba lo musical, aunque el mismo Eduardo Carrasco dice «a pesar de que los arreglos musicales de Víctor son hermosos, en lo que más nos marcó fue en el aspecto teatral… de puesta en escena». No obstante, queda claro que como músico tenía bastante que entregarle al grupo. Contaba con una trayectoria de varios años como folklorista, había trabajado con «monstruos» como Margot Loyola y Violeta Parra, y

había desarrollado un estilo guitarrístico muy propio. Se atrevía a inventar sus propios acordes y su mano derecha tenía una forma muy especial de rasguear las cuerdas.

Además, en su música podemos distinguir la influencia de variadísimos estilos musicales, incluyendo el mismo rock, algo considerado una «frivolidad» para un militante comunista. Es notable comprobar cómo uno de los cantores pilares del movimiento de la Nueva Canción Chilena tuvo esa sintonía con la cultura universal sin importarle ser calificado de «extranjerizante». La canción «El derecho de vivir en paz», es una prueba de lo planteado. Está interpretada con guitarras eléctricas junto a Los Blops. Este instrumento era «ajeno» al fenómeno de la Nueva Canción Chilena, cuya creación estaba basada casi exclusivamente en elementos autóctonos latinoamericanos. Todo lo anterior muestra a un iconoclasta de cuerpo entero: se sentía libre para crear y ejercitaba esa libertad.

Paulatinamente, su voz y su guitarra empiezan a ser cada vez más familiares para el pueblo chileno a través de las radios. El contenido de sus letras, realzado por su fuerza interpretativa, van alcanzando una impensada importancia. Víctor Jara comienza a darse cuenta del poder de la canción como arma. Éste es el principio del «fin relativo» de su carrera teatral…

LA CASA VIEJA

Si yo a Cuba le cantara…

El 21 de junio de 1966 el Teatro de la Universidad de Chile celebra su vigésimo quinto aniversario. La primera obra montada esa temporada en el Teatro Antonio Varas fue *La casa vieja*, del dramaturgo cubano Abelardo Estorino, estrenada el viernes 29 de abril. Víctor Jara, su director, eligió a los siguientes actores para interpretarla:

ESTEBAN	Tennyson Ferrada
LAURA	Claudia Paz
DALIA	Sonia Mena

DIEGO — Mario Lorca

FLORA — Carmen Bunster

HIGINIO — Rubén Sotoconil

ONELIA — Bélgica Castro

La vestuarista fue Bruna Contreras. La iluminación estuvo a cargo de Víctor Segura y la escenografía fue diseñada por Guillermo Núñez.

La casa vieja es una obra realista cuya acción transcurre en una provincia de Cuba en los años de la revolución recién instaurada. El protagonista es Esteban, un hombre sumamente acomplejado por una cojera, que vuelve después de mucho tiempo a la casa de su niñez, donde aún viven sus padres y sus hermanos. Años atrás, se había escapado a La Habana para estudiar arquitectura, pero ahora su padre está a punto de morir, por lo que regresa para estar con él en sus últimos momentos. Al llegar a la casa, comienza un nuevo tormento personal: se siente culpable por no haber sido un buen hijo pero ya es demasiado tarde. Su padre agónico muere al final del primer acto. A partir de ese momento se desarrollan situaciones en que se reabren antiguas heridas con su familia, en especial con sus hermanos.

Quizás lo más interesante de esta obra no es la trama propiamente tal, sino lo que se atisba de la sociedad cubana en ese momento tan peculiar. Estorino, por medio de este texto, va mostrando con finas pinceladas diferentes aspectos de la vida de los cubanos de provincia que sienten que la revolución también les pertenece, pero están demasiado lejos de todo.

Creo que el texto mismo no ofrece un gran atractivo. Es de un realismo naturalista demasiado probado en las tablas chilenas. Quizás los personajes pueden llegar a ser interesantes, pero la metáfora del defecto físico que amarga la vida del protagonista no alcanza a ser verosímil o apasionante. La ambientación, tanto en su contexto físico como histórico, superó con creces el tratamiento del propio drama.

Para Víctor Jara, de cualquier modo, llegó a ser interesante la posibilidad de recrear el campo cubano, del que no tenía un conocimiento demasiado directo. Por eso debió recurrir a ciertas percepciones guardadas del viaje que había hecho seis años antes a la isla, con la gira de *Parecido a la felicidad*. Una de las imágenes que le quedó en la retina, según el escenógrafo Guillermo Núñez, se le transformó en una especie de obsesión: «A veces a Víctor se le ponían cosas entre ceja y ceja y no lo sacaba nadie de eso. No discutía mucho. Cuando yo trabajaba con Pedro Orthous discutíamos mucho, analizábamos la obra. Víctor era un poquito… quería imponer cosas. Se amarraba de pequeños detallitos, a veces absurdos. Por ejemplo, en *La casa vieja*, lo único que le importaba era que hubiese un árbol especial de flores rojas que hay en Cuba. Eso lo motivaba mucho… lo hacía como símbolo de la obra».

Jaime Schneider aún tiene muy presente la escenografía diseñada por Guillermo Núñez: «Había efectos especiales que hacían que las puertas y las ventanas se abrieran con el viento. De hecho los tramoyistas que operaban todo el aparataje escénico como titiriteros, también salían a saludar con los actores. Para uno, como público, era bonito aplaudir a lo que le daban vida a esa escenografía, porque la casa verdaderamente adquiría vida».

Hugo Medina, a quien tampoco le impresionó mayormente ese montaje, rescata lo siguiente: «Me acuerdo de la atmósfera. Era interesante, como con olor a naftalina, todo derruido con las paredes podridas, una casa en decadencia. Todo el mundo que mostraba era en decadencia. En todo caso —agrega— no creo que haya tenido mucho que ver con las imágenes de pobreza que yo había visto en el Caribe».

Con *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, Víctor Jara logró una dirección «efectiva», según Nelson Villagra. Pero, al igual que a él, a ninguno de los entrevistados que recordaron haberla visto, así como a la crítica especializada de la época, le pareció un trabajo especialmente importante dentro de su carrera.

Pero ese año participaría, como asistente de dirección, en uno de los montajes de mayor jerarquía en la historia del teatro chileno…

MARAT SADE

Le gustaba ese trabajo

En 1966, gracias a las posibilidades de intercambio artístico y cultural establecidas por un convenio suscrito entre la Universidad de Chile y la Universidad de California, fue posible que el director teatral estadounidense William I. Oliver, se hiciera cargo de uno de los montajes más recordados del ITUCH: *Marat Sade*, del dramaturgo, escritor, pintor y director cinematográfico Peter Weiss, de nacionalidad germano-sueca.

Entre los treinta y tres actores que conformaron el elenco de esta producción, estrenada el 22 de noviembre de 1966, estaban: Franklin Caicedo como Marat y Tennyson Perrada como Sade; además de Alejandro Cohen, Alicia Quiroga, Domingo Tessier, Alejandro Sieveking, Mireya Moreno, Rubén Sotoconil, Sonia Mena, Sergio Aguirre, Carmen Bunster, Bélgica Castro, Fernando González, Kerry Keller, María Cánepa, Jorge Durán, Tomás Vidiella, etc.

La música fue compuesta por el también estadounidense Richard Peaslee. La dirección musical estuvo a cargo de Héctor Carvajal; la escenografía fue de Sergio Zapata, la iluminación de Víctor Segura y el vestuario de Bruna Contreras.

Peter Weiss debe haberse sentido tranquilo, ya que su obra sería montada por un equipo excepcional. Mientras Patricio Bunster componía las coreografías, el director ayudante, Víctor Jara, dirigía las actuaciones y William Oliver armaba todo el espectáculo. «Era un genio para organizar que todo eso saliera», opina Bélgica Castro, quien interpretaba a una de las locas. Alejandro Sieveking agrega: «a uno le parecía que Oliver no miraba al escenario, pero él sabía todo lo que pasaba arriba; estaba todo el rato leyendo y después te llegaba un papel con indicaciones, entonces uno decía: "en qué momento me vio si estaba escribiendo todo el tiempo". Eran 30 o 40 actores en escena y a todos les llegaba un papelito escrito a máquina todos los días».

Los actores comenzaban a actuar media hora antes de que la obra, propiamente tal, comenzara. Alejandro Sieveking escribió los textos de los personajes de los burgueses que alternaban con el público afuera del teatro. Entraban junto a él mientras en el escenario ya estaban instalados los locos encerrados en jaulas. Recién después de todo eso, comenzaba la obra. Al final «no saludábamos; saludaba el puro Sade, mientras que los guardias y las monjas empezaban a apalearnos y nos teníamos que ir pa' atrás y ahí se terminaba. La gente se impresionaba mucho. Era muy apropiado para el tema», concluye la misma Bélgica.

Marat Sade tuvo un éxito de público tan grande, que con ella se rompió una antigua norma del ITUCH, que establecía que una obra no podía estar más de dos meses seguidos por temporada. Pero con ésta, el teatro se llenaba —fácilmente— con dos semanas de anticipación. Llegó a ser una de las producciones más importantes presentadas en el Teatro Antonio Varas.

Pero, dejando *Marat Sade* a un lado, 1966 fue un año bastante intenso para el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. Diferentes obras presentadas en el Varas fueron trasladadas a numerosos puntos del país: entre enero y febrero *La remolienda*, *Ánimas de día claro* y *Santa Juana*, de Bernard Shaw, por ejemplo, efectuaron una gira a Punta Arenas que llegó a campamentos de la ENAP en Tierra del Fuego. *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, de Albee, cumplió una temporada en Antofagasta. Hubo presentaciones en carpas y plazas públicas de *El gran circo del mundo*, de Calderón de la Barca. *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, por su parte, fue presentada en Concepción. En noviembre se realizó una función de *La remolienda* en la Cárcel Pública de Santiago. En agosto, el ITUCH organizó el Primer Festival Nacional de Títeres y Marionetas y, gracias a un convenio entre la CUT y la Universidad de Chile, al mismo tiempo asesoró técnica y artísticamente el desarrollo de grupos teatrales y de títeres en Puente Alto, Valparaíso y Santiago, contribuyendo, asimismo, a la formación de más de doscientos actores obreros y al nacimiento del Teatro de la CUT. Como era la tónica de aquellos años, los dos teatros universitarios

de Chile tenían la preocupación de fomentar la cultura popular por medio de la difusión del teatro. Víctor Jara se formó académica, artística y políticamente impregnado profunda y definitivamente de este espíritu, cerca de progresistas maestros como Domingo Piga o Rubén Sotoconil, por ejemplo, que a partir de la fundación del Teatro impulsaban, desde la institución, iniciativas de fomento a la cultura popular y masiva.

Ese mismo año Víctor editó su primer disco larga duración, homónimo, como cantante y compositor, incluyendo temas originales como «El arado», «Deja la vida volar» y «¿Qué saco con rogar al cielo?» y, antes de que el año terminara, vuelve a dirigir *La remolienda*, esta vez para ser transmitida por el Canal 9, de la Universidad de Chile. Lástima que no haya quedado ningún registro de eso.

Y OTRAS HIERBAS

Como dijera Violeta…

1967… No fue un año que empezara muy alegremente para el medio artístico chileno. En la soledad de su carpa de circo en la comuna de La Reina, el 5 de febrero, la gran Violeta Parra puso fin a su vida con una pistola. Víctor Jara lloró esta pérdida. Y también lo hizo el Chile al que ella le cantó, pero era demasiado tarde. Cuando vivía, la gente no conoció ni valoró el aporte de Violeta Parra y cuán importante llegaría ser para nuestras almas. (Mucha gente ni siquiera se le acercaba por su aspecto). Tuvo que morir para ser reconocida y situada en una dimensión más acorde con su real importancia.

El propio Víctor Jara, poco después de su muerte, reconoció que: «ninguno de nosotros podía decir, cuando vivía, que Violeta era una artista del pueblo. Nadie, ninguno de nosotros. Hasta cuestionábamos a Violeta. Quién va a ser artista del pueblo, el pueblo lo dirá, porque es él, en definitiva, quien va a hacer la revolución de la cultura. Con el ejemplo de Violeta, varios intérpretes y compositores jóvenes adoptamos este lenguaje (el del pueblo), porque lo impulsa el pueblo mismo»[17].

Pocos meses más tarde, Víctor Jara dirigió otro reestreno de *La remolienda*, pero paulatinamente sus actividades teatrales van cediendo espacio a la música y a la política. Ese año viaja a Montevideo, Uruguay, con la representación de las JJ.CC. de Chile —de las que era delegado al comité central— al Congreso de las Juventudes

Comunistas de Uruguay.

También en esa fecha aparece el disco *Quilapayún*, el primero del grupo desde que había asumido como director artístico y en el cual se incluyen cuatro composiciones suyas. Además, edita su segundo LP, titulado igual que el primero. En éste se incluyen canciones como la bella «El amor es un camino que de repente aparece»; «El lazo»; «Canción de cuna para un niño vago», emotivo tema con sabor urbano y, especialmente, la popular «El aparecido», dedicada al comandante Ernesto Che Guevara, quien se encontraba en algún recóndito lugar del continente luchando por instalar focos guerrilleros que crearan condiciones parecidas a las que culminaron con la revolución cubana, establecida desde hacía ocho años en la isla del Caribe. La permanencia del Che en la selva boliviana puso en alerta a la CIA y a todos los ejércitos de Latinoamérica, los cuales no cejaron hasta lograr su captura y muerte, ocurrida el 9 de octubre de ese año. Víctor Jara hizo poesía su esperanza de que el Che pudiera aparecer en cualquier momento con un nuevo foco revolucionario: *deja su huella en el viento/ y lo cobija el silencio*.

A nivel internacional estaban sucediendo cosas interesantes y novedosas. En Inglaterra, con olor a incienso y marihuana, y con todos los lisérgicos colores de la psicodelia Los Beatles dan a conocer uno de los discos más importantes y revolucionarios de la era del rock: *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. En Colombia, Gabriel García Márquez escribe *Cien años de soledad*, una de las obras cumbres de la literatura latinoamericana. En Sudáfrica, el doctor Crhistian Barnard, realiza el primer transplante de corazón. En Monterrey, California, se efectuó el primer recital de rock masivo de la historia: entre el 16 y el 18 de junio se congregaron al compás de aquella música más de cincuenta mil personas. Muchos movimientos estudiantiles de todo el mundo comenzaban a sacar la voz. Los jóvenes aparecían, por primera vez, como influyentes en la política y en la sociedad, más aún por sus alianzas con los sectores obreros. Este nuevo protagonismo de la juventud los hace sentirse capaces de cambiar el mundo, todo parecía posible, allí tenemos el mayo francés en 1968, las reformas universitarias en Chile, el «cordobazo» en Argentina en 1969…

El mundo de entonces es el mundo de los innumerables conflictos armados… golpes de Estado, revoluciones, guerras. Es así como, especialmente en Estados Unidos, comienzan a surgir movimientos antibelicistas como los hippies, por ejemplo, quienes vivían en comunidades urbanas, buscando formas de vida alternativas, experimentando con LSD y cargándose con el «poder de las flores». El 15 de abril de 1967, en Nueva York se comenzó a vivir el «verano de amor» con una marcha por la paz que congregó a más de trescientos mil manifestantes protestando por la patética guerra de Vietnam, la que asimismo se transforma en una bandera de lucha antiimperialista, en especial en nuestro continente.

Se vive una época en la que cualquier cosa era vivida como posible. El mundo parecía colgar de un hilo…





CAPÍTULO VI



Escena de Entretengamos a Mr. Sloane*, de Joe Orton (Compañía de Los Cuatro, 1968). En la foto, Humberto Duvauchelle y Raúl Espinoza.*

VÍCTOR DE VIAJE

Abre sus alas para volar y volar…

En 1968, Víctor Jara se va de viaje. En enero parte a Estados Unidos con la delegación del ITUCH que presentaría una selección de escenas de sus montajes más exitosos hasta el momento, incluyendo la versión completa de *La remolienda*, cuyo título fue traducido al inglés como *Bawdy Party*. Recorrieron California en un bus, haciendo funciones en diferentes campus de la UCLA (University California Los Angeles).

Nemesio Antúnez, quien era entonces agregado cultural en Nueva York, hizo las gestiones necesarias para que la obra se presentara, durante diez días, en el teatro Barbizon Plaza de esa ciudad. El montaje fue un gran éxito de crítica y público, en especial entre la abundante población latina residente.

California era la cuna del hippismo por aquellos años. Víctor alucinaba con los colores de la psicodelia. Guillermo Núñez, quien viajó como jefe técnico de la delegación, cuenta que entraron a una discoteca donde vieron por primera vez una luz estroboscópica y «Víctor se volvió loco bailando».

Aunque todos estos movimientos juveniles, incluyendo el hippismo, lo entusiasmaban mucho, Víctor Jara encontró mucho de criticable en la postura de los jóvenes estadounidenses. Pensaba que, si bien se justificaba como «una normal reacción en contra de este mundo siniestramente higiénico y mecanizado»,[18] creía un tanto ingenua la llamada «revolución de las flores». En todo caso, era consciente de las diferencias entre los problemas de estos jóvenes y lo que sucedía en Latinoamérica. La guerra de Vietnam estaba en uno de sus puntos más álgidos y la mayoría de los muchachos se sentían comprometidos con la causa antibélica. Lo criticable —según su punto de vista— era que la revolución de los hippies se traducía más que nada en una evasión del problema, en un constante estado lisérgico escuchando la música india de Ravi Shankar o canciones-protesta de Bob Dylan, Joan Báez y Jefferson Airplain, entre otros. Víctor tenía mucho que decir sobre el canto-protesta, luchando siempre por marcar la diferencia entre éste y el canto-comprometido, revolucionario o popular. Él pensaba que la industrialización y la comercialización de los ídolos del canto-protesta lo único que conseguían era «adormecer la rebeldía innata de la juventud». Por el contrario, el canto-comprometido «está unido íntimamente a la juventud y al pueblo… íntimamente en sus sentimientos más nobles, en su deseo ferviente de ser libre y de vivir mejor».[19]

Gracias al reconocimiento por sus trabajos como *La remolienda* y *La maña*, el año anterior Víctor Jara había recibido una invitación del British Counsil, en calidad de director teatral, para pasar una temporada en Inglaterra asistiendo a ensayos y

espectáculos. Después de finalizada la gira de *La remolienda*, se encontró con Joan en el aeropuerto JFK, de Nueva York. Con ella emprendió rumbo al Swinging London. Estaba justificadamente emocionado, pues conocería la tierra de William Shakespeare, uno de sus autores predilectos; y de Los Beatles, de quienes era gran admirador.

Durante todo el primer mes de estadía, Joan se encargó de mostrarle todos los lugares de su infancia. Fue, según nos cuenta ella, una especie de luna de miel. Después de ese mes, tuvo que volver a Chile y Víctor se quedó trabajando.

Durante esta estada de tres meses, después de la partida de su mujer, asistió a cuanto espectáculo teatral pudo, todo auspiciado por el British Counsil. Presenció también los ensayos de múltiples compañías inglesas, como la Worthing Repertory Company, The Richmond Company y la Royal Shakespeare Company de Stratford-upon-Avon, que se encontraba montando *Dr. Faustus*, de Goethe.

Según lo narrado por Joan Jara en… *Un canto truncado*, Víctor, a pesar de estar disfrutando de su estadía en Inglaterra, se sentía cada vez más nostálgico de su tierra y de su familia, más aún después de recibir la noticia de que su pequeña hija, Amanda, estaba enferma de diabetes. Además, había dejado Chile en un momento en que él, como artista, estaba siendo cada vez más necesario para la causa político-social que defendía.

Pero una de las cosas que nosotros debemos agradecer del sentimiento de nostalgia producido por su estada en Inglaterra, fue que dio como resultado una de las canciones más bellas compuestas jamás por ningún músico: «Te recuerdo, Amanda»; sin duda, su creación más emblemática. En ésta, por primera vez, se refiere a su padre sin rabia. Es una composición de amor con «lectura entre líneas», como bien dice Joan Jara en …*Un canto truncado*, y que, al mismo tiempo, deja al descubierto un profundo sentimiento de añoranza por sus seres amados. Tan lejos de casa, sentía que *la vida es eterna en cinco minutos*. «Te recuerdo, Amanda», puede «verse», es una pequeña escena cinematográfica que habla de la gente común inmersa en su entorno común. Pero, como es característico de su poesía, estos «lugares comunes» adquieren una dimensión universal gracias a la delicadeza de su tratamiento:

Ibas a encontrarte con él, con él
que partió a la sierra
que nunca hizo daño, que partió a la sierra.
Y en cinco minutos quedó destrozado.
Suena la sirena, de vuelta al trabajo.
Muchos no volvieron… tampoco Manuel.

Después de cuatro meses de ausencia, Víctor vuelve a Chile. Su familia, sus amigos y su trabajo lo estaban esperando.

MR. SLOANE. CON LOS CUATRO

¿Desde cuándo me habré ido?

Además de todo lo que había visto y vivido durante su ausencia, la evolución experimentada por Víctor también se reflejó en el aspecto físico. Llegó con el pelo notoriamente más largo, más «champudo», mejor dicho, y con unas frondosas patillas. Sus ropas eran bastante llamativas para nuestro conservador país: camisas floreadas y pañuelos con diseños psicodélicos. Los envidiosos del Teatro Antonio Varas lo apodaron «el indio pata e' gamuza»; los zapatos fabricados de ese material eran aún bastante sofisticados en Chile.

Es divertido comprobar cómo muchos de los entrevistados concuerdan en señalar lo vanidoso que era Víctor: no eran pocas las veces en que se quitaba la edad. Estaba permanentemente preocupado de su aspecto personal y de estar a la moda aun en su época universitaria, cuando no tenía un peso para comer, se las arreglaba para vestirse con un estilo muy personal. Bélgica Castro lo recuerda la vez que llegó a su casa con una polera estampada en tiempos en que era muy raro ver a alguien usándolas: «Ando de lolo», le dijo con su amplia sonrisa. La misma Bélgica se espantaba cuando había veces que sólo almorzaba una ensalada de lechuga, por encontrarse gordo.

El propio Víctor se refiere a este rasgo como: «la parte frívola de mi personalidad. La moda, sí, me gusta la moda alegre y de inspiración latinoamericana».[20]

Ni bien llegó de Inglaterra, se puso de cabeza a apoyar con su canto movimientos como el que dio inicio al proceso de la Reforma Universitaria. El año anterior —1967— había tenido lugar la toma de la Casa Central de la Universidad Católica por parte de sus estudiantes. Algo insólito, si tenemos en cuenta la tradición conservadora de esta casa de estudios. De cualquier modo, este hecho significó el comienzo simbólico de un movimiento estudiantil que culminaría con la Reforma de 1968, en la Universidad Católica y la de 1969, en la Universidad de Chile.

Este clima está contenido en una canción que compuso ese año, «Móvil Oil Special» en la que, tanto la letra como los ruidos de fondo (sirenas, explosiones y gritos de estudiantes), recrean los enfrentamientos entre los jóvenes y el Grupo Móvil, equipo antidisturbios creado por el Estado.

Pero, a pesar de todo este ajetreo político, Víctor por tercera vez se hace el tiempo para trabajar como director teatral de una compañía independiente.

Nuevamente sus dirigidos fueron Los Cuatro. Esta vez la obra sería *Entertaining Mr. Sloane* (*Entretengamos al Sr. Sloane*, como fue traducida en Chile), del inglés Joe Orton. A diferencia de la oportunidad anterior con la obra de Raúl Ruiz, fueron los miembros de la compañía quienes le propusieron este trabajo.

Entretengamos… es una pieza bastante desconcertante, ya que dentro de un

formato cómico, nos introduce en un mundo de sordidez, crímenes y depravaciones sexuales. Es la situación que vive un joven (Sloane), pensionista en la casa de dos hermanos, un gay y una mujer «media putinga» —según Humberto Duvauchelle—, quienes viven junto a su padre. En el transcurso de la trama, comienza a producirse una turbia seducción entre la mujer y el joven, bajo la atenta sospecha del hombre (Eddie).

El padre de los hermanos es un ser siniestro el que, en un punto de la obra, termina siendo asesinado a patadas y fierrazos por el joven Sloane. Los hermanos, a condición de no acusarlo a la policía, llegan a un acuerdo: cada uno va a ser dueño de él por dos semanas.

Si hoy en día aparece como un texto violento, remontémonos a 1968. Cabe preguntarse qué fue lo que atrajo a Víctor de un texto como éste. En el programa de la obra, el propio director lo explica:

> No nos extraña que Joe Orton sea un autor que cause violentas condenas por sus temas audaces y provocativos. La verdad es agresiva como un desfloramiento, más aún cuando nos sorprende entretenidos en medio de la corrupción. Al querer sacarnos de nuestra letargia, de nuestras respuestas no críticas a la vida rutinaria, trabajando insidiosamente con nuestros prejuicios y preconceptos. Orton constituye una obra directa, perversa, cruel y agradablemente divertida con materiales que normalmente creeríamos desagradables y no apropiados para un tratamiento cómico. Así, influidos por su talento, aceptamos sin ninguna tensión, congelando toda reacción moral, aquello que se supone deberíamos rechazar. *Entretengamos a Mr. Sloane* no es un legado de mensajes ni símbolos. Es un trozo descarado de la realidad finamente escrito en el mejor estilo de «comedia negra» por un alto valor de la nueva literatura dramática inglesa.

Humberto Duvauchelle recuerda «tuvimos muchos meses esa obra en cartelera, a pesar del horror. El público se helaba viendo eso, pero la recomendaban: “oye, es terrible, pero anda a verla…”».

El reparto dirigido por Víctor fue el siguiente:

KATH	Orieta Escámez
MR. SLOANE	Raúl Espinoza
KEMP (EL PADRE)	Héctor Duvauchelle
EDDIE	Humberto Duvauchelle

La escenógrafa fue María Julia Pérez. La iluminación fue diseñada por el propio Víctor Jara.

A diferencia de su acercamiento tres años antes a otro texto inglés (*La maña*), esta vez la cosa no fue tan intuitiva. Recordemos que venía recién llegando de Inglaterra. Además, había tenido experiencia trabajando con esta compañía.

Quizás uno de los aspectos más interesantes de este trabajo, fue lo que hizo a nivel actoral con Humberto, ya que la homosexualidad de su personaje —Eddie—, sólo se hace evidente al final de la obra. Es el mismo actor quien rememora «una de las mayores dificultades que yo tenía con ese personaje era que el noventa por ciento de la obra tenía que ser un homosexual no revelado, sino contenido: un *yuppie* de hoy, un tipo correcto. Víctor me decía: "Para hacer el homosexual tienes que estar seguro de que impactas como hombre y en esa seguridad-inseguridad está la cosa blanda que tiene el personaje. Hazlo duro… más duro… más duro, como un boxeador golpeado en que aparece su otra cara…". Víctor quería que saliera un tipo absolutamente apaleado que se hace el duro y que muestra la debilidad desde la dureza».

La actuación de Humberto en este montaje fue muy elogiada por los medios de prensa de la época. El siguiente es un extracto de una crítica hecha en *El Mercurio*, que confirma lo expresado anteriormente por el actor en cuanto a las pretensiones del director:

> Humberto Duvauchelle se apartó por fin de sus conocidos patrones de actuación. Voz y gesto no tienen nada que ver con sus recursos habituales: sobre la escena «vive» realmente el homosexual maduro y controlado que corresponde encarnar, sin ninguna referencia a las actitudes conocidas del actor que lo interpreta. Pequeñas maneras, dejos en la voz, gestos apenas insinuados y el humor correspondientes crean por fin el personaje imaginado por Orton.

Al igual que en otros de sus trabajos anteriores, Víctor fue descubriendo la sicología de los personajes desde un nivel de relaciones físicas entre éstos. El acento de la dirección escénica se manifestaba en lo físico-coreográfico; en la ocupación espacial. Humberto concuerda con lo planteado: «fíjate que Sloane estaba sentado en un sofá. Entraba Eddie, quien sabía que estaba Sloane ahí. "No lo mires —decía Víctor— haz que él te mire a ti. Tú estás consciente de que él está ahí mirándote… pero tú no consientas". Había todo un ballet en eso, no hablábamos nada. Había escenas largas, mudas, de grandes pausas. Estaban llenas de verdad, de contenido, eran muy lindas… bellísimas. Por ejemplo, estábamos en lados opuestos del escenario, entonces había un momento en que Sloane era una especie de gatito, gatita juguetona, malito, tierno, dulce, un maldito manipulador desgraciado: todo eso en un tramo. Era un vía crucis que mostraba todas las facetas de Sloane. Eddie estaba de pie

y lo miraba, sin ninguna reacción, serio. Se miraban largamente y se iban acercando y se quedaban mirando casi desde un punto incómodo en que la mirada cuesta mantenerla. Entonces empezaban a coquetear a esta distancia… apenas tres centímetros. Era dificilísimo hacer eso con verdad. Además era incómodo para el actor, porque sentías el aliento, toda la parte sensorial: la mirada, el olfato, el tacto… te ponías turnio. Había una cosa de contacto y de no contacto a la vez: había un juego tremendamente perverso. Hablábamos en esa época de ese juego perverso, de la flor del mal; había una cosa muy retorcida, pero había una gran poesía detrás de todo eso».

En esta obra se trabajó directamente con la perversión, un tema no muy tratado en el teatro de aquellos años. No era común encontrarse con temáticas tan «íntimas», por lo que no es extraño suponer el impacto que debe haber producido una obra de estas características. Más aún si estaba bien hecha… y al parecer así fue, ya que gracias a su trabajo con *…Sloane*, nuevamente Víctor Jara recibió el Premio de la Crítica del Círculo de Periodistas a la mejor dirección del año, así como Orieta Escámez obtuvo lo propio como la mejor interpretación femenina de 1968. *El Mercurio* no ahorró palabras de elogio:

> La Compañía de los Cuatro ha trabajado junto a una serie de directores y ha experimentado con piezas teatrales nuevas, hermosas, violentas o discordantes. Sus interpretaciones han tenido, en general, un buen nivel. Ahora, con *…Sloane* han logrado una realización excelente, ajena por completo a sus «marcas habituales» y el primer mérito de reconocimiento hay que acreditarlo, sin duda, a la labor del director Víctor Jara, quien sostuvo permanentemente la tensión de la acción y guió de manera segura y original a los actores…

Por otra parte, la Compañía de Mimos de Noisvander ese año presentó por televisión un programa en varios capítulos, titulado *Leyendas de mi país*, para el cual Víctor compuso el tema instrumental «La partida». Cada vez estaba más comprometido por medio de su canto con causas socio-políticas, a pesar de lo cual volvería —por última vez— al año siguiente a dirigir en el lugar que lo había acogido artísticamente durante los últimos doce años…

VIET ROCK. EL ITUCH PASA A SER DETUCH

En casi todas las universidades de nuestro país, y como consecuencia directa de la Reforma Universitaria recién conquistada ese año (1969) en la Universidad de Chile, comienza a reinar un espíritu de mayor compromiso y participación en los fenómenos sociales por parte de la gran mayoría de los estudiantes chilenos. Así como en otras universidades, en la Chile este ímpetu se iba manifestando en todas sus carreras y dependencias.

En 1968, el ITUCH fue refundado, pasando a ser DETUCH (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile). Este nuevo *status* se legalizaría formalmente un año después. El DETUCH reunía en un solo organismo a la escuela y al teatro, siempre manteniendo las raíces artísticas del Teatro Experimental.

El DETUCH también sintió el llamado de los tiempos:

> Nuestro teatro está viviendo hoy uno de los momentos más importantes de su historia, tal vez el más notable desde 1941 en que fundamos el teatro en la Universidad de Chile. Ahora lo refundamos, con casi 30 años de experiencia de vida, de teatro y de luchas. Nacimos en el fragor de una lucha social de caracteres parecidos a los actuales, imponiendo nuevas técnicas y concepciones artísticas que cambiaron el teatro chileno. Hoy renacemos en una nueva lucha junto a la clase obrera y campesina. Somos hombres de teatro y universitarios conscientes y responsables del momento histórico que estamos viviendo y del papel que debemos desempeñar desde la Universidad y hacia la sociedad… La acción de nuestro teatro será llevada a todo el país, a los barrios, a los colegios, las escuelas, sindicatos, con dos o más equipos simultáneos. Ahora con audacia, pero con clara conciencia de los principios que sustentamos y de los deberes y responsabilidades que tenemos como miembros de una Universidad nueva, nacional y al servicio de la sociedad, trabajaremos con nuevos métodos y nuevas ideas.[21]

La primera obra estrenada por el DETUCH, el viernes 2 de mayo de 1969, fue *Viet Rock*, de la estadounidense Megan Terry. Es una obra antibélica sobre la guerra de Vietnam. La dirección recayó en manos de Víctor Jara.

Esa guerra era tema obligado de cualquier discusión sobre actualidad en aquellos años y, como cualquier otro, no era ajeno a la sociedad chilena, por el solo hecho de involucrar a seres inocentes que estaban siendo masacrados. El sentimiento antiimperialista desarrolló en muchos de los artistas de nuestro continente un espíritu de solidaridad con la causa vietnamita, en especial entre la juventud.

Una de las actrices que participó en este montaje —la entonces estudiante de actuación, Mónica Carrasco— recalca la importancia de que, gracias a la Reforma,

las obras ya no eran escogidas solamente por «la superestructura», según sus propias palabras. A partir de ese momento, tanto los estudiantes como los académicos (aunque ambos con mucho menor grado de influencia real que los directivos), podían participar en la elección de los textos a montar. Esto significó la inclusión de obras como *Viet Rock*, con temáticas de una mayor contingencia y de una estética y estilística que quebraban con las viejas convenciones del teatro de la Chile.

El mismo DETUCH, como institución social, se autoplanteaba —en 1969— la necesidad de crear nuevos públicos y «un teatro nuevo que exprese, en forma y contenido, este mundo de cambios y de crisis en que viven (estos públicos)».[22]

Viet Rock era un texto que se prestaba para tal necesidad, porque además del tratamiento crudo y directo de los horrores de una guerra que se estaba desarrollando en ese mismo momento, presentaba una nueva forma de hacer teatro en Chile; lo que más tarde se conocería como «creación colectiva».

En todo caso, hay que precisar que este nuevo estilo no era algo absolutamente nuevo en el medio chileno. Ya en 1968, en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, había surgido el Taller de Experimentación Teatral (TET); una iniciativa, nacida durante todo el fervor de la Reforma Universitaria, debida a Fernando Colina, con la asesoría de Enrique Noisvander. Se inauguró con la obra *Peligro a 50 metros*, de Alejandro Sieveking y José Pineda, dirigida por el mismo Colina y luego con *Nos tomamos la universidad*, con dramaturgia de Sergio Vodanovic y dirección de Gustavo Meza.

Pero aún no era algo masivo.

Megan Terry, la autora de *Viet Rock*, dirigía un taller de dramaturgia para el Open Theatre. Esta obra fue fruto de dicho taller, en el que Terry hacía las obras con sus actores.

Según Richard Schechner, de quien hay un pasaje en el programa de la obra, el método que Terry utilizaba para llegar a construir un texto comienza con una etapa de «“nociones”, las que pasan a través de un estado embrionario de improvisación, llegan a solidificarse en un texto y son puestas en escena. Pero esta solidificación no es definitiva; las obras mismas, al igual que las representaciones, evolucionan».[23]

Víctor Jara, quien durante su estadía en los EE.UU. presenció y tuvo contacto directo con corrientes teatrales como las del Open Theatre y del Living Theatre, parecía ser el director apropiado para esta versión chilena. Sin dejar de lado, obviamente, el papel que estaba desempeñando como artista comprometido con la contingencia política.

Fue un trabajo experimental tanto para él como para la mayoría de los actores que se vieron involucrados en este montaje. Una de las nuevas premisas creativas que debían manejar, era la constante ruptura de las «circunstancias dadas» (por darle un nombre stanislavskiano) al correr de la obra. O sea, si cierto actor es el personaje A que está en una casa, a los dos minutos puede transformarse en el personaje B que ahora está en una selva. Lo mismo puede ocurrir con los tiempos o los objetivos.

Estos cambios carecen de procesos psicológicos: son instantáneos, sin transición. O sea, más que escenas, lo que se presencia son episodios que van de uno a otro en forma continuada, al correr de la obra.

Además, se prescindía de la cuarta pared. Por lo tanto, significó una violenta ruptura con lo que se venía haciendo en el teatro de la Universidad de Chile hasta ese entonces. Aquí no había escenografía, maquillaje ni vestuario. De hecho, los actores se presentaban en mallas elásticas y descalzos en un escenario desnudo. Si bien la mayoría de ellos eran bastante jóvenes (varios estudiantes y recién egresados), también había actrices más antiguas como Sonia Mena y Alicia Quiroga que estaban acostumbradas al teatro realista. Víctor valoró mucho la participación de ambas, calificándola como «un ejemplo de amor al teatro y disciplina al sumarse a la homogeneidad del conjunto».[24]

Tomás Vidiella recuerda lo difícil que les resultó a estas actrices no llevar maquillaje. Cuenta que, finalmente, cuando la obra ya no estaba en manos del director, se las arreglaron para llevar un maquillaje de calle muy suave.

El elenco de dieciséis actores que dio vida a *Viet Rock* fue, por orden alfabético, el siguiente:[25]

Mónica Carrasco*	Sonia Mena
Peggy Cordero	María Angélica Núñez
Rodrigo Durán	Hernán Ormeño*
Jorge Durán	Alicia Quiroga
M. Teresa Fricke	Gregorio Rosenblum*
Fernando Gallardo*	Alberto Sendra*
Bárbara Martinoya*	Tomás Vidiella
Hugo Medina*	Nelson Villagra**

La música estuvo a cargo de Marieanne de Pury, la escenografía y el vestuario de Bruna Contreras, los arreglos y la dirección musical de Luis Advis y la iluminación de Víctor Segura.

Este texto, traducido del inglés por Alicia Quiroga y Enrique Sandoval, fue el primero que Víctor Jara, como director, intervino en sus temas. ¿La razón? Que él mismo nos cuente:

> Acepté dirigir *Viet Rock* de Megan Terry, ya que me pareció fascinante por lo aprovechable. Provocaba nuevos desafíos a la imaginación de un director. (Pero) La autora no sobrepasa un primitivo pacifismo norteamericano. No ve el imperialismo de su país con los ojos que lo vemos los chilenos y latinoamericanos, amén de muchos compatriotas suyos. En muchas escenas tuve que intervenir prácticamente la interpretación ideológica de Megan Terry. Nosotros no somos norteamericanos y no tenemos por qué incurrir en las

distorsiones de la autora.[26]

El director pone como ejemplo una escena del primer acto, en que hay un encuentro entre los yanquis y la población sudvietnamita. Según el texto original, las mujeres nativas se van colgadas del cuello de los soldados extranjeros:

> He ahí la primera diferencia ideológica que tuvimos con el texto. Luego, al final de ese mismo acto, en el tribunal de investigaciones norteamericanas, el (texto) original presentaba al testigo indio aullando con la mano en la boca, como en los bodrios de Hollywood. Luego, Megan Terry quería que el testigo negro fuera un súper fanfarrón. Lo ridiculiza cruelmente. La testigo madre vietnamita es diseñada por Terry como una señora que se presenta muda ante el tribunal restregándose minuciosamente las palmas, hasta que un yanqui le pregunta si quiere lavarse las manos. Todo esto podría ser resentimiento racial o concesión al fascismo inficionado en la mente del norteamericano medio. Pero la escena más pérfida es aquella en que un comandante vietcong y su amante torturan a un «pobre» norteamericano. El colmo de la falacia histórica. Todo eso fue desterrado y puesto en su lugar. Para nosotros, constituyó fundamentalmente una posición ideológica errada y perversa, sin importarnos si era inocente o ingenua. En Chile no lo íbamos a dejar pasar. Hay norteamericanos aparentemente progresistas que no pueden liberarse de su visión torcida —y en el fondo imperialista— del tercer mundo.[27]

Viet Rock es, originalmente, una obra que intenta mostrar el sufrimiento de los jóvenes que fueron enviados por el gobierno de los EE.UU. a morir a Vietnam. O sea, algo completamente válido, salvo por la omisión del sufrimiento de los vietnamitas y de la posición de «salvador» del ejército estadounidense.

Este radical enfrentamiento de Víctor —y de gran parte del elenco— al texto original, dio como resultado un montaje final en que se devela tanto el dolor de las madres que tienen a sus hijos peleando una guerra absurda, como el del pueblo vietnamita. Se muestra el miedo y lo horrible de la guerra, la crueldad del hombre con el hombre… Pero también, según Mónica Carrasco, se logró ironizar la sempiterna autoimagen de salvadores del mundo que tienen los estadounidenses. Había una canción que cantaban los soldados mientras andaban por la selva, que en la forma como se mostró en este montaje, hacía verlos ridículos. La propia Mónica me la cantó: *Caminemos firmes por la selva gris/ caminemos firmes sin temer morir./ A las mujeres de Vietnam vamos a liberar/ y los hombres libres como en «América»*. El crítico teatral Julio Huasi, de la revista *Punto Final*, opinó sobre *Viet Rock*: «Víctor Jara supo enfrentar ciertas ambigüedades y momentos subjetivamente dudosos en la obra, como un director lúcido ante sus propias raíces en un mundo sometido al imperialismo. Una decidida seriedad, trabajo y disciplina se confabulan para

convertir su dirección en un alto acontecimiento estético».

El montaje en sí requirió de parte de los actores un gran desgaste físico, por lo que fueron sometidos durante dos meses a un duro *training* dirigido por Joan Jara, que «nos dejó como hojas de acero», según cuenta Nelson Villagra.

Efectivamente, Joan cree que su mayor aporte al montaje, aparte de la creación coreográfica, fue preparar a los actores para un montaje en el que: «los intérpretes debían estar en un gran estado de receptividad por sus exigencias físicas. Mi rol más importante era el de facilitar la conexión cuerpo-alma-atrevimiento. En ese tiempo los actores no tenían el atrevimiento ni la preparación física para lanzarse al aire. Yo me encargaba de que ellos “¡paf!”».

Pero Mónica Carrasco agrega que el *training* hecho por Joan no se limitaba a dejar al actor física y mentalmente preparado para las exigencias del montaje, sino que, además: «tenía una orientación de contenido. Ella nos decía “ustedes son vietnamitas que están cubiertos en la selva. La selva es su aliada”. La idea era que termináramos realmente sintiéndonos vietcong».

La coreografía más recordada entre mis entrevistados fue aquella creada por Joan que se tituló «La explosión de la flor», con la que la obra partía. Era una imagen en que todos los actores formaban una bola de cuerpos que respiraba, «que era como el útero», según Hugo Medina. La respiración iba *in crescendo* hasta un momento de tensión en que explotaba y todos los cuerpos saltaban lejos, dando la sensación de una bomba.

Como ya se indicó, una de las premisas de interpretación era la de que ninguno de los actores tuviera un personaje fijo. En un momento podían ser todos vietnamitas; en otro, la mitad era estadounidense y la otra vietnamita y en el siguiente, el público se transformaba en el ejército al que los actores increpaban y disparaban con armas de pantomimas. Sin embargo, preferentemente eran las actrices quienes interpretaban a los vietnamitas, por razones netamente de contextura física.

Con *Viet Rock*, Víctor Jara se despidió del Teatro de la Universidad de Chile en su calidad de director de planta. En todo caso, no fue un adiós cualquiera, ya que esta obra fue la primera experiencia de creación colectiva en el Antonio Varas. Hugo Medina cree que con Víctor como director experimentó algo nuevo como actor: «Ir más allá de llegar de tu casa y dejar la maleta y subirte al escenario. Llegó Víctor con la Joan e imponen otra manera de encarar la cosa, que era llegar a hacer un *training* como grupo, llegar a incorporarse a una preparación física que tenía que ver con la obra y con romper el esquema de lo que venían haciendo, que era un realismo en el que se habían quedado pegados (en el ITUCH) y esto era algo que lo revolucionaba un poco».

Después de la temporada en el Varas, la obra se fue de gira por regiones. Se hizo una función en uno de los puntos más álgidos de la politización estudiantil chilena: la Universidad de Concepción (cuna del MIR) ante más de tres mil espectadores.

ANTÍGONA, EN EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

Debes seguir floreciendo…

Para hacernos idea de lo que se estaba viviendo en las universidades chilenas en 1969 (más específicamente en la Universidad Católica), es necesario tener presente algunos datos como antecedentes. Si nos remontamos a 1967, podemos comprobar que fue un año de crisis para la Universidad Católica y, en general, para todos los establecimientos educacionales chilenos. Los movimientos estudiantiles ponen en jaque las añejas autoridades de esa casa de estudios con la toma de la Casa Central, en cuyo frontis fue colgado el famoso cartel que decía: «Chileno: *El Mercurio* miente». Las presiones fueron tan fuertes, que el entonces rector Alfredo Silva Santiago tuvo que dimitir de su cargo, siendo reemplazado por el arquitecto Fernando Castillo Velasco.

Naturalmente, todas las transformaciones organizativas y de orientación de la educación de la universidad repercutieron directamente en el Teatro de Ensayo que, a fines de ese año, disuelve su planta estable. Así se forma, junto a cine y televisión, la Escuela de Artes de la Comunicación.

A toda la convulsión producida por los cambios en la macro-estructura de la universidad, a la crisis del Teatro se suma la asimilación de nuevos procesos y corrientes teatrales que se estaban desarrollando en esa época a nivel mundial, como las de Peter Brook, del Living Theatre, de Richard Schechner y las nuevas propuestas de grupos chilenos independientes, como el Aleph. Incluso el ICTUS había realizado su primera obra de creación colectiva *(Cuestionemos la cuestión)*. En el Teatro de Ensayo, así como en el ITUCH, se estaba viviendo una especie de anquilosamiento artístico que se hacía cada vez más evidente, por lo que empezaron a surgir voces clamando por un cambio y Fernando Colina se transformó en la cara más visible de quienes sustentaban este afán de renovación teatral en la Universidad Católica. Él lideró la creación del Taller de Experimentación Teatral (TET), en el verano de 1967-68. Ésta fue la «respuesta» al estancamiento artístico que se estaba viviendo.

La mayoría de los actores convocados por él y por Enrique Noisvander (con el que trabajaba en esta iniciativa) eran muy jóvenes y algunos de ellos habían participado directamente en muchos de los movimientos estudiantiles que llevaron, finalmente, a concretarse en la Reforma Universitaria.

Todas las obras del TET fueron presentadas en la sala Camilo Henríquez, bajo el alero del Teatro de Ensayo. La primera de ellas fue en 1968. Se trató de Peligro a 50 mts., pieza divida en dos partes (una de ellas titulada Las obras de la misericordia, escrita por José Pineda; y la otra, por Alejandro Sieveking, Una vaca mirando el

piano). En todo caso, Raúl Osorio, quien a esas alturas aún era estudiante de actuación, recuerda que el primer trabajo que realizaron como TET, fue una experiencia a partir de ciertos textos poéticos latinoamericanos que fueron teatralizados y que fue mostrado tan sólo en una oportunidad y ante no más de doscientas personas. «Ésa fue nuestra prueba de fuego», recuerda Raúl, ya que con ella comprobaron en la práctica que era posible un espectáculo dramático a partir del movimiento, de la voz y del canto y, por lo tanto, devolverle al actor el espacio que había perdido y que estaban ganando los directores, los dramaturgos y los escenógrafos.

La segunda obra montada por el TET fue al año siguiente. Tenía el decidor título de *Nos tomamos la universidad*. Fue escrita por Sergio Vodanovic y dirigida por Gustavo Meza, debido a la sorpresiva muerte de Fernando Colina, durante una breve estadía en los EE.UU.

Ese mismo año, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica hizo una invitación a Víctor Jara para hacer clases de actuación. Paralelamente, después de los excelentes resultados que tuvo el incipiente TET con sus dos primeros montajes, se decidió que el tercero debía ser un clásico de la dramaturgia universal, sin perder el afán experimental del que estaban empapados. El texto escogido fue Antígona, de Sófocles, en versión de Bertolt Brecht. Se le propuso la dirección a Víctor Jara y éste aceptó encantado. Raúl Osorio recuerda que fue llamado «en un intento de seguir en la línea de investigación, de experimentación, que era nuestra figura de trabajo; de probar fórmulas nuevas sobre el escenario. Crear un teatro de actores, en un espacio despojado. Víctor coincidía en que era una persona con muchas inquietudes. Había mostrado intentos de… no sé si renovación, es un poco pretenciosa la palabra, pero sí de intentar hacer un teatro diferente, que tenía otra energía, una dinámica diferente sobre el escenario. Me acuerdo de La maña, en el ICTUS, que llamaba la atención por una manera de poner en escena con una energía y una dinámica actoral muy especial para la época. Por eso fue llamado por nosotros. Era un tipo inquieto, joven, que proponía tipos de montajes bastante diferentes».

Sus cada vez más absorbentes actividades relacionadas con el canto, y este nuevo montaje se tradujeron en el abandono de la Escuela de la Chile donde, al parecer, ya no estaba tan a gusto. Pidió un permiso indefinido, sin goce de sueldo. Dentro de esta institución, al igual que en todos los ámbitos sociales de esa época, había fuertes disputas por temas políticos. No hay que dejar de lado el hecho de que al desaparecer el ITUCH para dejar paso al DETUCH, la escuela y el teatro conformaron una sola institución, lo que provocó profundos cambios en su estructura interna. Además, a nivel más personal, Víctor sentía que había gente que no lo quería mucho. Joan Jara recuerda: «(Víctor) sufría mucho con el ambiente que empezó a crearse en el Varas… había celos, chantajes, competencias, gente “echa pa’ abajo”. Como tuvo éxito tan temprano, obviamente empezó a recibir malas vibras de alguna gente celosa».

De hecho, producto de los buenos resultados artísticos obtenidos por el equipo

cuyo núcleo estaba conformado por Víctor Jara, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking y Lucho Barahona, se empezó a hablar peyorativamente del «Clan Castro», lo que, según Bélgica, era «bastante incómodo». Alejandro Sieveking recuerda que a la vuelta de la gira a EE.UU., su obra *Todo se irá se fue se va al diablo* ganó el concurso anual de obras para montar en el Varas y que la dirección insólitamente no le fue ofrecida a Víctor. «Eso fue una brutalidad que nos hicieron —se queja Alejandro—. Estaban picados por el éxito de *La remolienda* en EE.UU. Había una cosa como de envidia… no "como" —rectifica—. Era envidia de frentón… el papel que tenía que hacer la Bélgica se lo dieron a la Kerry (Keller), el que tenía que hacer Lucho (Barahona) se lo dieron a Tomás (Vidiella)…», a lo que Bélgica agrega: «el de Agustín (Siré) se lo dieron a Franklin Caicedo. Querían deshacer ese grupo».

Ni Alejandro ni Bélgica niegan la existencia de un «Clan Castro», recalcando también que había un «Clan Siré», un «Clan Guzmán» y un «Clan Orthous». «Pero yo también pertenecía al "Clan Siré"», dice Bélgica Castro sonriendo.

En definitiva, Víctor Jara se hartó del ambiente que había en el DETUCH y se fue. Sumado a esto se produjo un alejamiento entre él y sus amigos de siempre: los Sieveking-Castro. Alejandro recuerda su versión de lo sucedido: «Estuvimos distanciados como dos años. Fue por lo siguiente: Víctor se fue a hacer clases a la UC y después le ofrecieron dirigir *Antígona*. Él dijo que bueno y tenía que dejar la escuela, pero ese curso lo habían dejado tres profesores antes. Entonces nosotros… no le dijimos a él; ésa fue una cosa mala nuestra. Dijimos que no podía hacerlo y que tenía que dejar el montaje. Entonces, había una persona ahí que ni tonta ni perezosa fue a decirle esto como una copucha, como un pelambre. Después nos fuimos como ocho meses a Europa y no lo vimos. Supongo que Víctor se habrá quejado de nosotros porque le pareció una traición».

En el aspecto netamente teatral, Víctor Jara, quien por última vez dirigiría una obra en el sentido ortodoxo de la palabra, se encontró en un ambiente muy diferente. El solo hecho de estar trabajando con otra gente y de ser parte de un proyecto netamente experimental había renovado su ánimo. Este montaje, rebosante de juventud, tuvo el siguiente reparto:

ANTÍGONA	Ana Reeves
ISMENIA	Silvia Santelices
CREONTE	Jaime Vadell
GUARDIA	Francisco Morales
HEMÓN	Raúl Osorio
MÉDIUM	Violeta Vidaurre

MENSAJERO Elsa Rudolphy

CORO DE MUJERES

Gloria Lazo
Mirna Hiche
M. Eliana Nett

CORO DE HOMBRES

Francisco Morales
Raúl Osorio
Jaime Azócar
Abraham Aburman
Mario Rojas
Nelson Velásquez
Omar López

Bernardo Trumper diseñó la iluminación y la escenografía. La música fue compuesta por Celso Garrido Lecca y el vestuario fue creado por Raúl Osorio y Armando Vásquez. El profesor de movimiento fue Enrique Noisvander.

La mayoría de los actores ya había participado en, por lo menos, uno de los montajes anteriores del TET. Víctor Jara, por su parte, venía de dirigir recién *Viet Rock* que, si bien en el tema tratado tenía muchas diferencias con los trabajos del TET, estaba en la misma sintonía de quebrar ciertas convenciones teatrales. Por lo menos, ambos montajes compartían tres premisas propias de las creaciones colectivas:

1. *Escenografía despojada:* las escenografías «arquitectónicas anecdóticas» (según una definición de Raúl Osorio), dan paso a la desnudez del espacio escénico.
2. *La ruptura de la cuarta pared:* el goce actoral puede experimentarse abajo del escenario, desde la platea, lo que cambia drásticamente la relación actor-público. Ana Reeves, al respecto, recuerda: «era importante para Víctor definir un entorno sensorial. Se buscó visualizar este cuerpo pudriéndose a las puertas de la ciudad. Para eso, se corporizaron unas aves de rapiña, las que no sólo revoloteaban por el escenario, sino que bajaban a la platea y se agarraban de las butacas. Se hacía sentir que no sólo se estaba pudriendo el cadáver, sino que todo».
3. *La importancia del actor:* que su presencia no fuera tan sólo interpretativa, sino vivencial. Es un ser humano que se involucra con sus sentimientos y con sus posiciones ideológicas arriba del escenario. Su papel es el de mayor importancia en el espectáculo teatral.

«Colina y Noisvander, desde un principio del TET, comenzaron por hacer una preparación técnica de los actores. A movernos, a explotar las cualidades que cada uno tenía», afirma Raúl Osorio. Se pretendía que el actor recuperara sus capacidades histriónicas y orgánicas para desarrollarlas en escena y, finalmente, lograr que en un escenario desnudo y despojado, se realizaran acciones de un fuerte valor teatral a partir de la expresión corporal y vocal.

Todas estas premisas teatrales tienen su fuente directa en el Living Theatre. En su viaje, Víctor Jara había tenido contacto con todas esas corrientes revolucionarias. Ahora se embarcó en un fugaz viaje a Estados Unidos, cuando recién habían comenzado a ensayar *Antígona*. Precisamente fue a presenciar ensayos del Living Theatre.

Es muy importante, para visualizar este montaje, tener en cuenta el hecho de que el Living Theatre tiene una enorme influencia de las teorías artaudianas,[28] las que, entre otras premisas, sostienen que el actor es un ser que se sube al escenario, a desgastarse hasta lo último de sus posibilidades físicas y espirituales. Silvia Santelices, que estaba embarazada, cuenta que lo sufrió en carne propia, ya que a las pocas funciones de *Antígona* perdió un hijo.

El único elemento escenográfico era una gran reja de metal que estaba al fondo del escenario. Por ahí, los actores trepaban o se colgaban. Estaba dispuesta de tal forma, que cuando era tocada, chocaba con la pared posterior, produciéndose un sonido característico. Esto fue utilizado por Víctor para darle una musicalidad muy propia al espectáculo. Jaime Vadell usa el término «montaje percutivo», para referirse a *Antígona*. Ana Reeves entraba a escena arrastrando una gruesa cadena «que compramos con Víctor en la ferretería de la esquina. Hacía un sonido muy especial, que aportaba al dramatismo de la obra». Además, como ya era característico en sus direcciones, le daba mucha importancia a los silencios dentro del armado acústico. Los sonidos (tanto corporales y guturales como de percusión) y los silencios, sumados a la musicalidad misma de un texto lleno de coros, hacen que el calificativo para esta puesta en escena de «pequeña sinfonía», según Ana Reeves, no sea disparatado.

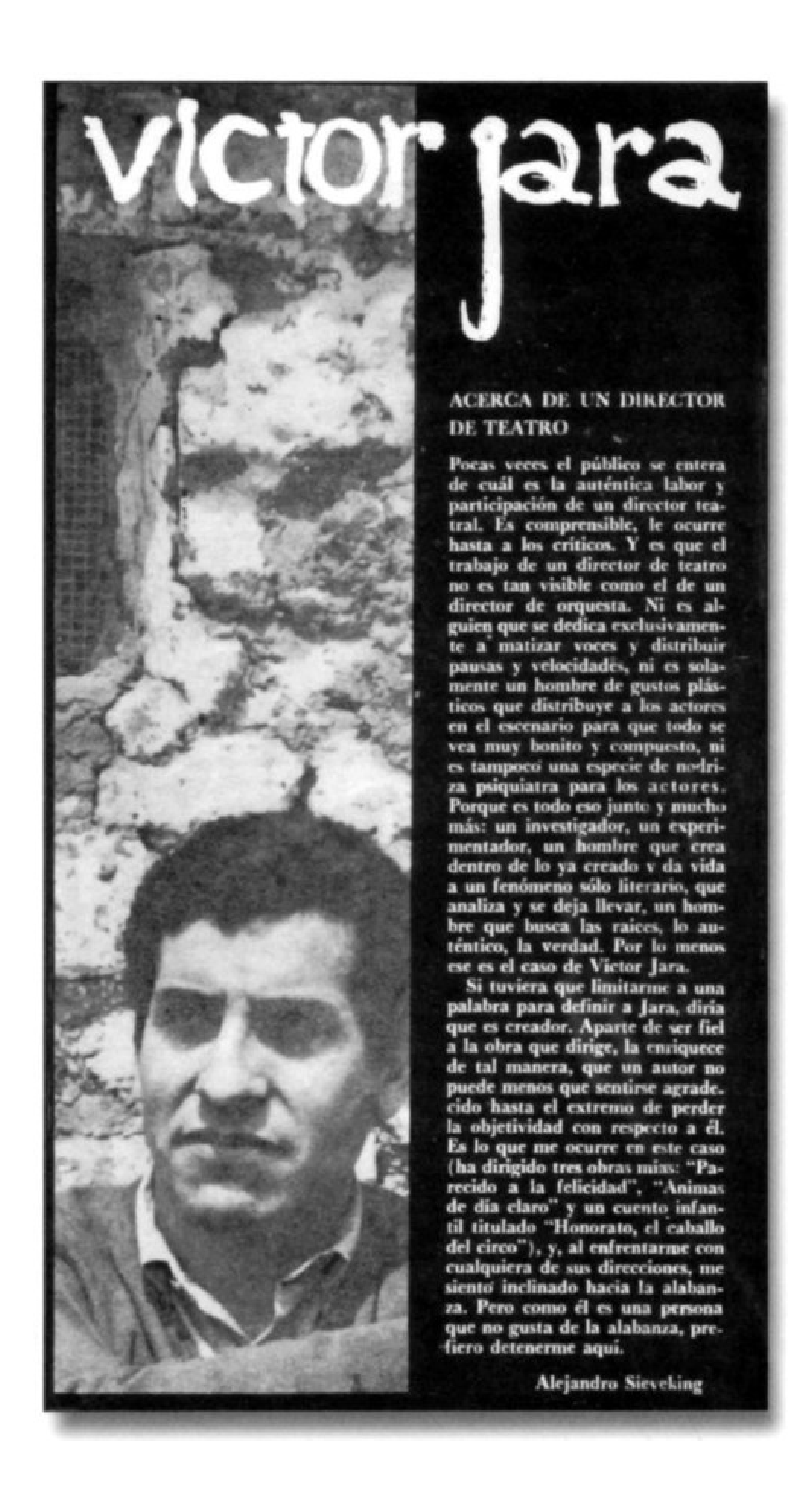
En el plano literario, resulta penosamente premonitoria la temática de *Antígona*: el drama de una mujer que lucha por darle sepultura a su hermano, que le es negada por un tirano (Creonte), aduciendo que el difunto era un «traidor de la patria». Esta adaptación de Brecht al texto clásico de Sófocles, comienza con un prólogo que sitúa la acción en el Berlín de 1945, durante la decadencia de la Alemania nazi. Este texto es reemplazado, a instancias de Víctor Jara, por una escena en que Polinice y Etéocles (hermanos de Antígona) se matan entre ellos.

Actualmente, después de todas las cosas sucedidas en Chile, textos como estos no parecen distantes. Pero estamos hablando de 1969, año en que ninguno de los participantes del Taller tenía alguna vivencia ni siquiera remotamente parecida. Silvia Santelices nos cuenta: «El trabajo era de un sondeo muy interno para realmente

identificarse con situaciones tan ajenas. No había dónde recurrir. Era casi como recurrir a los dolores propios para poder expresarlo». Sin embargo, Raúl Osorio apunta a la existencia de muchos vecinos latinoamericanos que, en esos años, vivían bajo el yugo de tiranías militares, como Argentina, Paraguay y Perú, por nombrar a algunos. Eso hacía que *Antígona* no fuera un texto tan distante para ellos…



CAPÍTULO VII



Victor Jara

ACERCA DE UN DIRECTOR DE TEATRO

Pocas veces el público se entera de cuál es la auténtica labor y participación de un director teatral. Es comprensible, le ocurre hasta a los críticos. Y es que el trabajo de un director de teatro no es tan visible como el de un director de orquesta. Ni es alguien que se dedica exclusivamente a matizar voces y distribuir pausas y velocidades, ni es solamente un hombre de gustos plásticos que distribuye a los actores en el escenario para que todo se vea muy bonito y compuesto, ni es tampoco una especie de nodriza psiquiatra para los actores. Porque es todo eso junto y mucho más: un investigador, un experimentador, un hombre que crea dentro de lo ya creado y da vida a un fenómeno sólo literario, que analiza y se deja llevar, un hombre que busca las raíces, lo auténtico, la verdad. Por lo menos ese es el caso de Víctor Jara.

Si tuviera que limitarme a una palabra para definir a Jara, diría que es creador. Aparte de ser fiel a la obra que dirige, la enriquece de tal manera, que un autor no puede menos que sentirse agradecido hasta el extremo de perder la objetividad con respecto a él. Es lo que me ocurre en este caso (ha dirigido tres obras mías: "Parecido a la felicidad", "Animas de día claro" y un cuento infantil titulado "Honorato, el caballo del circo"), y, al enfrentarme con cualquiera de sus direcciones, me siento inclinado hacia la alabanza. Pero como él es una persona que no gusta de la alabanza, prefiero detenerme aquí.

Alejandro Sieveking

PAUSA TEATRAL

El camino que yo quiero…

El año 1969, paralelamente a sus trabajos con *Viet Rock* y *Antígona*, Víctor Jara fue tomando una real conciencia del valor que no sólo su canto sino su figura toda estaba adquiriendo para los movimientos sociales que se estaban desarrollando en el Chile de entonces.

A fines de 1967 había dejado sus talleres de teatro y folklore en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, puesto que el día no le alcanzaba para hacer tantas cosas. Cada vez estaba siendo más requerido como cantante por diferentes organizaciones sindicales y universitarias en todo el país e, incluso, fuera de Chile: fue invitado al Encuentro de las Juventudes por Vietnam en Helsinski, Finlandia. El teatro, que por esencia es una disciplina muy absorbente, le dificultaba mucho poder cumplir con tocias estas actividades.

Fue así como decidió hacer un paréntesis en su carrera de director, para dedicarse de lleno a la campaña de la Unidad Popular como cantor, lo que implicaba tener que trasladarse de un lado a otro todo el tiempo, por lo que también dejó de presentarse en la Peña de los Parra.

Con respecto a su alejamiento de las tablas, manifestó: «Nunca he pensado en abandonar el teatro. La cuestión es de tiempo y del tiempo que me conceda la oportunidad de elegir (…) Solicité permiso en el Departamento de Teatro por algún tiempo. Lo necesito para dedicarme más intensamente a la campaña y también a la labor musical. En este período lo fundamental es trabajar por el triunfo del Gobierno Popular y creo que la labor política y artística tienen una repercusión mucho más directa con el canto y la guitarra. Esto, sin quitarle al teatro su valor como arte de masas, sino por las posibilidades de desplazamiento y agilidad de acción que permite este otro campo».[29]

En junio de ese mismo año salió a la venta el LP *Pongo en tus manos abiertas*, con la participación de Quilapayún, grupo del que también dejaría de ser director artístico en esa época. El disco se abre con un homenaje al fundador del Movimiento Obrero Chileno, Luis Emilio Recabarren: *Martillo de los mineros/ arado del labrador*. También, interpreta una incitadora canción del uruguayo Daniel Viglietti (de quien era amigo y admirador), titulada «A desalambrar». Pero, sin duda, la más radical de las canciones de ese disco, sino la más de todas sus creaciones, se titula «Preguntas por Puerto Montt», puesto que acusa —con nombre y apellido— nada menos que al entonces ministro del interior de Frei Montalva, Edmundo Pérez Zujovic, como responsable de una matanza ocurrida el 9 de marzo de 1969 en la Pampa Irigoin (cerca de Puerto Montt), en la que siete campesinos murieron

acribillados y una guagua asfixiada por los gases lacrimógenos. Este barrial había sido ocupado por alrededor de noventa familias, carentes de un *suelo para vivir*. Fueron desalojados a punta de balas. Cuando Víctor leyó la noticia, decidió que hechos como estos no podían ser olvidados, por lo que lo inmortalizó con su canto: *Usted debe responder, señor Pérez Zujovic/ porque al pueblo indefenso atacaron con fusil*.

Es importante tener presente esta canción, que cada vez sonaba más y que, para algunos, se fue convirtiendo en una suerte de himno antifascista, como el comienzo simbólico del odio que se fue generando contra Víctor por parte de algunos sectores que se sentían, cada vez más, aludidos con su canto. Empezó a recibir las primeras amenazas y agresiones físicas.

Fue también por esa época, que participó en el Primer Festival de la Canción Chilena, patrocinado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica. Se presentó, junto a Quilapayún, con la potentísima «Plegaria a un labrador», con la que —junto a «La chilenera», de Richard Rojas— obtuvo el primer lugar.

En enero del año siguiente (1970), Salvador Allende Gossens fue elegido como candidato a la presidencia, representando a una nueva alianza de partidos de izquierda denominada Unidad Popular. Una de las consignas de la campaña era «No hay revoluciones sin canciones» y claro, así como el Movimiento de la Nueva Trova, por ejemplo, le canta a la revolución cubana, lo propio hizo la Nueva Canción Chilena durante la llamada «revolución con sabor a empanadas y vino tinto», aunque, naturalmente, ambos fueron fenómenos diferentes. Recordemos que la Nueva Trova surgió en 1968, cuando ya había poco menos de diez años de revolución. En Chile, en cambio, la Nueva Canción fue prácticamente produciéndose en forma paralela con el desarrollo del proyecto de la Unidad Popular. Incluso ambos murieron el mismo día. Víctor registra en su canto esas diferencias. En la canción «A Cuba» dice: *Como yo no toco el son/ pero toco la guitarra/ que está justo en la batalla/ de nuestra revolución/ será lo mismo que el son/ que hizo bailar a los gringos/ pero no somos guajiros/ nuestra sierra es la elección*. Víctor Jara participó, como letrista, en la creación del himno de la Unidad Popular, «Venceremos».

Pero, si bien la música —por ser una manifestación con una potencial masividad, mucho más grande que cualquier otro arte— fue el pilar básico, muchos artistas de otras disciplinas se sintieron parte de un nuevo proyecto de país: actores, bailarines, poetas, pintores, etc., que se congregaron en pos de un sueño común. Cada manifestación proallendista, implicaba la representación de algún número artístico… La movilización de las masas era la forma de contrarrestar la fuerte campaña del candidato de la derecha, el empresario Jorge Alessandri.

Las únicas actividades teatrales de Víctor en 1970 fueron dos viajes al extranjero, invitado en calidad de director: el primero de ellos, a la República Democrática Alemana, al Encuentro Internacional de Teatro y, el segundo, al Primer Encuentro de

Teatro Latinoamericano, en Buenos Aires.

Es también en ese año que lanza, con el sello Odeón y con la participación de Inti Illimani y Patricio Castillo, el LP *Canto libre*, en el que, además de composiciones originales (como «Angelita Huenumán», «La pala» o la que le da el nombre al disco), incluye varios clásicos del folklore latinoamericano. También gana la segunda versión del Festival de la Nueva Canción Chilena, con una canción-homenaje a Miguel Ángel Aguilera, un joven manifestante que había sido asesinado poco antes, titulada «El alma llena de banderas».

Por la misma época empieza a componer la música para el ballet *Los siete estados*, de Patricio Bunster, en colaboración con Celso Garrido-Lecca (quien elaboraba las partituras para orquesta), la canción «Siete rejas» y un tema instrumental basado en uno de los motivos del mencionado ballet, *La doncella encantada*. Este espectáculo iba a contar, además, con la participación en escena del grupo Inti Illimani, la Orquesta Sinfónica y la totalidad del Ballet Nacional. Patricio Bunster le había dedicado seis años de trabajo, pero desgraciadamente nunca llegó a ser vista, pues tenía como fecha de estreno el mes de octubre del 73. Por eso que no es de extrañar que, hasta el día de hoy, al coreógrafo le cueste hablar de ese tema.

Todas las actividades mencionadas se desarrollaban paralelamente con su participación en la campaña de Allende quien, el 4 de septiembre de 1970, obtiene la primera mayoría en las elecciones presidenciales, con un 36,2% de los votos. Al no haber mayoría absoluta, por mandato constitucional, se tuvo que dirimir la elección en el Congreso Nacional a través de la votación que debía realizarse el 24 de octubre de ese año. Se podía elegir entre Allende y Alessandri quien, por un estrecho margen, había obtenido el segundo lugar de las preferencias. Víctor Jara, en medio de todo ese ajetreo fue invitado, en calidad de director teatral, al ya mencionado Encuentro Internacional de Teatro de Berlín. Alcanzó a volver justo en la mañana del 24, día en que el Congreso ratificó al doctor Salvador Allende como Presidente de Chile y dos días después de que el general René Schneider, víctima de un fallido intento de secuestro, fuera mortalmente herido, lo que le causó la muerte el 26 de octubre de 1970.

Allende asumió como presidente, el 4 de noviembre de 1970, en medio de una gran agitación social, acentuada más aún por los inmediatos intentos para desestabilizar su Gobierno por parte de la administración Nixon (algo que hoy en día ha sido comprobado). Chile se convertía en el primer ejemplo mundial de una izquierda revolucionaria que llegaba al poder por vía electoral y eso no podía ser aceptado por los EE.UU., menos en su área de influencia y en plena Guerra Fría. El secretario de Estado yanqui, Henry Kissinger, justificó la campaña intervencionista en Chile iniciada con Nixon arguyendo: «No podemos aceptar que un país vaya al comunismo por la irresponsabilidad de su propio pueblo».[30]

Pero ese día de primavera, para que el «irresponsable» pueblo chileno celebrara, se instalaron en diferentes puntos del centro de Santiago doce escenarios al aire libre,

formándose una enorme feria cultural sin precedentes en la historia de Chile: bailarines, poetas, músicos populares y de la Sinfónica y la Filarmónica, actores, payasos y, obviamente, músicos de la Nueva Canción, animaron esta fiesta.

Chile estaba ante la mirada expectante de todo el mundo. Esta experiencia inédita hizo que mucha gente tuviera la esperanza de que era posible un proceso de justicia social sin derramamiento de sangre.

CANTO DE Y PARA TODOS

Mi canto es de los andamios…

Una de las mayores fortalezas que tenía el movimiento de la Nueva Canción Chilena fue que, a diferencia de otros países latinoamericanos, la canción comprometida no tuvo que someterse a las limitaciones impuestas por los medios radiales (en su mayoría propiedad de empresarios) o por la industria del disco (casi siempre en manos de transnacionales). Esto, gracias a iniciativas independientes, como el sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular), organizado por las Juventudes Comunistas.

Las sátiras de Víctor, como «Ni chicha ni limoná», incluida en el LP editado en abril de 1971, *El derecho de vivir en paz*, «Las casitas del barrio alto», composición de Malvina Reynolds, originalmente titulada «Little boxes» y traducida por él junto a Joan, la ya citada «Preguntas por Puerto Montt» o la ácida «El desabastecimiento», probablemente no hubieran tenido la difusión que tuvieron de no haber existido dicha casa discográfica. Una estrofa de esta última canción dice: «*Aunque no soy erudito en el arte culinario/ voy a dar una receta, señoras del barrio alto:/ se toman tres miguelitos, se revuelve con linchacos/ y en zarza de karateka se lumpenea un buen rato*».

Muchos artistas empezaron a manifestar un interés por la difusión del arte popular y de saciar la enorme sed de cultura del pueblo. Patricio Bunster recalca el hecho de que, contrariamente a lo que se pudiera pensar, el Gobierno Popular no tenía «un cinco» de presupuesto para las actividades culturales. Pero la importancia de entregarle cultura al pueblo era evidente para ellos: «el día después que salió Allende salimos con una campaña… Estábamos preparados para eso, porque habíamos hecho la Reforma. Estábamos en condiciones de aportar cultura al Gobierno Popular. Lo hacíamos con nuestro presupuesto. Salíamos con ballet, música, folklore…

inolvidable todo eso. Fíjate que organizamos un festival de teatro de aficionados, al que se presentaron como setecientos grupos, cosa que la memoria oficial histórica no ha registrado».

Víctor Jara, siempre motivado por estas iniciativas de «cultura para el pueblo», junto a Inti Illimani (con quienes interpretó «Charagua», la música de continuidad para Televisión Nacional compuesta por él), «Quilapayún», Isabel Parra y Cuncumén —por nombrar los más conocidos— a principios de 1971 se incorpora al Departamento de Artes y Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado para ayudar en su programa de extensión cultural en todo el país. Es justo destacar que la UTE, desde las reformas educacionales de los 60, había comenzado a dirigir con mayor fuerza su acción a los sectores proletarios, facilitándole el ingreso a los cursos de capacitación a los hijos de familias pobres. A nivel cultural, había desarrollado un programa para terminar con el analfabetismo adulto y comenzó a proporcionar al pueblo talleres de folklore, teatro, pintura, etc.

La extensión cultural, para los artistas que se sentían vinculados a los cambios sociales, comenzó a transformarse en una tarea clave. Simplemente, se pretendía seguir con la senda iniciada desde hacía décadas y que, en ese momento, comenzaba a manifestarse con mayor fuerza.

TEATRO MASIVO EN EL NACIONAL

Recabarren, Luis Emilio Recabarren

Es bueno recordar lo señalado en el capítulo VI sobre las actividades de extensión cultural que, desde hacía años, el Teatro de la Universidad de Chile solía hacer, realizando giras por todo el país con sus obras y su permanente contacto con organizaciones sindicales afiliadas a la CUT. Pero, en esta época, el tipo de extensión cultural que comenzó a ser propuesto por la gente relacionada con el medio artístico tenía una intención mucho más significativa, en cuanto a que apuntaba al movimiento de masas. En ese sentido, Patricio Bunster recalca que, tanto él como Víctor y como muchos de los actores comprometidos con este nuevo proyecto, tenían como antecedente a Luis Emilio Recabarren, quien transmitía la ideología por medio del teatro a principios de siglo, incitando a los trabajadores salitreros a montar obras que trataran temas sociales reivindicativos. Con éstas, hacían giras por diferentes puntos

del país, realizando una labor de extensión que, en ese momento, estaba volviendo a cobrar importancia en Chile.

Desde los años 40, casi de inmediato después de su inauguración, y hasta comienzos de los 70, se desarrollaban en el Estadio Nacional espectáculos masivos con motivo de los clásicos universitarios, los que congregaban a cientos de actores en la cancha antes de los partidos. El despliegue era espectacular: coreografías y muñecos gigantes que recreaban diferentes personajes de la contingencia nacional.

A partir de los 60, los clásicos ya no eran los únicos motivos para tales eventos. Se comenzaron a montar espectáculos basados, por ejemplo, en textos de Brecht o eran representadas escenas de *Carmina Burana*. Se transformaron en una verdadera tradición popular… hasta el golpe.

En enero de 1972, el Partido Comunista de Chile cumplía cincuenta años y tenían que celebrar. El lugar de la fiesta fue el mismo Estadio Nacional. Éste fue el primero de una serie de tres actos masivos dirigidos por Víctor Jara junto a Patricio Bunster, en 1972.

Patricio hace memoria «en un principio Víctor no era el director, sino que otra persona que era muy arengadora, pero cuando se nos venía encima, la cosa no salía y hubo que recomponer la dirección y así quedó él. Yo dirigía el movimiento». El trabajo de Víctor abarcaba todos los elementos del espectáculo: texto, luces, sonido, etc.

El tema que se utilizó fue la historia del Movimiento Obrero de Chile y su vinculación con el Movimiento Internacional. El texto fue encomendado a Rubén Sotoconil, quien lo desarrolló utilizando versos de Neruda. Para recrearlo se necesitaron cerca de mil actores, ninguno de ellos profesionales, sino obreros, campesinos, recolectores de basura, profesores, etc. O sea, la gente contando su propia historia. Además, se buscaba la participación directa del público durante el espectáculo.

Emocionado, Patricio recuerda esa primera experiencia «yo armaba las coreografías. Eso fue muy interesante, porque los compañeros de la construcción eran los más avezados. Yo les entregaba los planos y les decía: “en tal momento tienen que ir en dirección a la torre de luz” y, como ellos estaban acostumbrados a leer planos, me decían “no se preocupe, compañero”, y lo hacían perfecto. El compañero que hacía a Recabarren tenía un orgullo… Llegó y me dijo: (sotto voce) “estoy listo, pero me falta el sombrero”. Entonces entraba solo con un poema de Neruda y nosotros habíamos formado una hoz y un martillo en la cancha con todos los demás. ¡Pucha! El que entraba de Lenin era impresionante. Era un profesor de Derecho de la “U”, igual».

El relato se hizo por medio de cuadros que contaban episodios de la historia del Movimiento Obrero, cada uno de los cuales tenía un monitor que aplicaba las instrucciones que Víctor decía por altoparlantes. El cuadro de la matanza de Santa María de Iquique, por ejemplo, estuvo a cargo de Marés González. Ella misma relata:

«¡Qué experiencia! ¡Qué cosa enorme! Ahí, si no eras comunista, te hacías comunista. Todos estábamos gratis. La cantidad de camaradas… ¡militantes…! Trabajando con un esfuerzo tan grande, con las malas condiciones, con los horarios, porque era de noche. Yo me quedaba impresionada de eso. Cuando llegué al camarín el día del espectáculo ahí estaban mis mineros con corcho quemado ¡maquillándose! Cuando fue la matanza ¡las caras! Ellos mismos averiguaban cómo se vestían los mineros y era perfecto. Eran cientos y nadie faltaba en los ensayos».

En el cuadro dirigido por Marés hubo ciertos conflictos porque, para el momento de la matanza, ninguno de los que personificaban a los mineros quería salir corriendo; todos querían morir en escena. «Tuve que hacer unos papelitos que decían "muerto", "vivo", pero, a pesar de esas instrucciones, cuando sonaron las descargas todos los actores murieron en escena».

Para el autor del texto, Rubén Sotoconil, una de las cosas más bellas del espectáculo fue el colorido que se armó entre lo que sucedía en la cancha y la vestimenta del público: «Fue algo casual, nadie armó eso. Yo no sé si yo estaba predispuesto, pero se componía una hermosa gama cromática que parecía una pintura».

El segundo de los tres actos masivos dirigidos por Víctor Jara tuvo lugar el 9 de septiembre, para clausurar el Séptimo Congreso de las Juventudes Comunistas de Chile. Esta vez, el texto fue escrito por Isidora Aguirre, quien también tomó prestados algunos versos de Neruda. A diferencia del anterior, desde un principio fue Víctor Jara el director, quien trabajó con quinientos actores, habiendo comenzado los ensayos el 30 de agosto. El tema fue la historia de la «J»,[31] mostrada a través de dos personajes principales: Juan y María. Isidora escogió esos nombre por ser los más comunes. Como ese acto se realizó de día, no pudieron utilizar elementos de iluminación, por lo que, en vez de haber un Juan y una María, hubo cuatro de cada uno, para que las más de 60.000 personas no se perdieran ningún detalle. Inspirada en la *Marcha por Vietnam*, Isidora, junto a Gloria Cordero, Víctor y Patricio, idearon un recorrido que daba la vuelta a la cancha en una betonera (un camión mezclador de cemento), la que fue concebida por Isidora como otro personaje, que también tenía textos. Los personajes se detenían en los diferentes episodios. «Fíjate que es la única obra… eso se lo debo a Víctor… en que me salieron lágrimas en el ensayo… nunca me pasa», recuerda la dramaturga. Tanto los textos de Juan y María como los de la betonera, eran emitidos desde los altoparlantes del estadio. En el momento culminante del espectáculo se le hacía un homenaje a Ramona Parra, una «jotosa» muerta en una manifestación años atrás. Se mostraba a una niña de blanco (Ramona) sobre una enorme plataforma al medio de la cancha, la que hacía las veces de escenografía. Cuando moría de un disparo, entre cuatro actores la llevaban en andas mientras, por la puerta de la calle Marathon, comenzaba a hacer su entrada la banda de la «J», con sus uniformes rojos y sus tambores. Acto seguido, entraba la «tetera», una destartalada camioneta de la Brigada Ramona Parra, un equipo de jóvenes nacido

durante la campaña de Allende, que pintaba las propagandas murales alusivas al candidato de la UP: «Ellos tenían una técnica bastante avanzada y nosotros tuvimos que entrevistarlos —cuenta Patricio— "¿cuánto te demoras en hacer una 'o'?", "tanto", contestaba. Entonces, cuando entraban en la "tetera", saltaban de ésta en marcha y en la pista había de estos "hombres sándwich" y a cada uno le pintaban una letra a toda velocidad. Después, la gente tomaba esas letras y formaron un enorme círculo que iba rotando con la leyenda "El pueblo unido jamás será vencido". Con los mismos bastidores de los "hombres sándwich" se hacía como una población y poníamos "Las casitas del barrio alto"». Al final aparecían unos muñecos gigantes que representaban a los diferentes partidos políticos. Había uno narigón que recreaba a Frei y otro que entraba a duras penas en un monopatín, preguntando «¿dónde está la revolución?», «lo que no les cayó muy bien a los del MIR», asegura Isidora Aguirre.

El último de estos tres espectáculos, el 5 de diciembre de 1972, fue para homenajear a Pablo Neruda (que volvía de la embajada de Chile en Francia), por su reciente Premio Nobel de Literatura. Fue un acto oficial, con la asistencia de prácticamente todos los embajadores acreditados en Chile y con la participación de las Fuerzas Armadas. Incluso Carabineros montó un espectáculo con sus perros policiales. Todas las provincias del país fueron representadas por delegaciones de cincuenta trabajadores cada una, que actuaron con sus ropas de trabajo, representando en la cancha la actividad principal de cada región. Por encontrarse el presidente Allende participando en la Asamblea General de las Naciones Unidas, en Nueva York, fue encabezado por el vicepresidente de la República, el General Carlos Prats quien, cuando la representación artística concluyó, pronunció un discurso en el que hizo un análisis propio sobre la obra de Neruda. «Era un hombre muy culto. Los milicos lo llamaban, despectivamente, el "profesor"», recuerda Patricio Bunster.

El texto del espectáculo, escrito por Patricio y Víctor durante una noche en que se desvelaron juntos, recreaba diferentes momentos de la vida de Neruda. El propio poeta, según el recuerdo de Bunster, en el momento en que se mostraba su llegada a Santiago, comentó en voz alta: «Mira, ése soy yo». Pero, en esa oportunidad, a diferencia de las dos anteriores, el estadio no se llenó: «Fue una mala señal —recuerda Patricio—. Ese homenaje no era del Partido ni de la "J", sino que nosotros consideramos a Neruda como personaje nacional. Lo organizamos nosotros, pero (los demás partidos de la UP) no nos acompañaron».

No está de más recordar que a esas alturas, las divisiones entre los partidos de la Unidad Popular eran cada vez más manifiestas. Fue por eso que, sin que fuera la intención de sus organizadores, el homenaje a Neruda terminó siendo un acto del Partido Comunista.

Sumado a la natural frustración por no haber logrado el objetivo que se habían planteado con este trabajo, Patricio tiene más motivos como para no tener buenos recuerdos: «En el *Canto General*, Neruda hace un homenaje a los padres de la patria. Entonces les pedimos a los milicos que hicieran una cabalgata con O'Higgins y San

Martín. Esto significaba que, siendo Víctor el director, tenían que asignarle un grado militar para dirigir a los milicos… (silencio prolongado)…nunca se me va a olvidar el odio con que nos miraban… no se me va a olvidar la cara de ese gallo».

Muchos de los escritos sobre Víctor Jara plantean que su opción de dedicarse a la música significó abandonar la dirección teatral, pero hemos demostrado que no fue así. Durante este período de paréntesis alejado de los círculos tradicionales del teatro, adquirió una nueva asimilación de este arte, como una manifestación de y desde el alma de los pueblos. La gente puede llegar a ser partícipe activo de los movimientos culturales, si es que tiene las herramientas necesarias. Y en eso estaban trabajando.

DISCO *LA POBLACIÓN*

Aquí las farras son menos y los trabajos son más…

Como ya hemos podido advertir, el papel que muchos artistas fueron asumiendo durante el gobierno de Allende traspasó ampliamente los límites de la mera creación. Víctor Jara, junto a otros músicos de la Nueva Canción, asumió la responsabilidad de llevar este nuevo espíritu más allá de nuestras fronteras. De hecho, en noviembre de 1971, como uno de los embajadores culturales oficiales del Gobierno Popular, realizó una gran gira presentándose en países como México, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina. En los numerosos recitales no sólo cantaba, sino que dialogaba con el público sobre la experiencia en Chile y los movimientos que estaban surgiendo. Lo que se estaba viviendo en nuestro país a nivel artístico-social comenzaba a influir en muchas iniciativas libertarias en toda Latinoamérica.

También, en abril de 1972, fue invitado a Cuba junto a toda su familia, donde ofreció numerosos conciertos, siendo el más memorable el de la Casa de las Américas, en La Habana, donde conoció a Haydée Santamaría, una de las combatientes de la Sierra Maestra quien, refiriéndose a él, dijo: «Hay artistas que aman sus canciones, pero otros que aman al pueblo».[32]

En el invierno de 1972, Víctor se embarcó en un nuevo proyecto musical que terminó titulándose *La población*, el cual es sumamente interesante de analizar desde un punto de vista teatral, pues fue el resultado de una exhaustiva labor de observación y recopilación de testimonios. «Después de la última gira por Latinoamérica —contaba Víctor—, me pasaban por la cabeza miles de ideas musicales y literarias (…)

En esta tormenta de imágenes me encontraba, cuando el Choño Sanhueza me dijo: “¿por qué no escribís algo sobre nosotros, los pobladores?”».[33]

Fue así como, con grabadora en mano, llegó a varias poblaciones de Santiago (incluyendo Los Nogales, donde vivió en su adolescencia): «Tuve que conversar con mucha gente —prosigue—. (…) La compañera María y también la compañera Amelia y la Norma me hablaron emocionadas de la toma de la (población) Herminda. Mientras nos servíamos una Bilz, sonaba la radio y afuera chillaban alegres los chiquillos. (…) La señora Amelia, cuando me relató la muerte de la guagüita Herminda, en cuyo recuerdo lleva su nombre esa población, fue tan emocionante que a los dos se nos cayeron las lágrimas».[34]

Un fragmento del relato de la señora Amelia con los niños jugando como ruido de fondo fue reproducido en el disco, introduciendo al tema «Herminda de La Victoria», una oda con letra de Alejandro Sieveking (con quien ya se le había pasado el enojo) sobre la muerte y la inmortalidad de la guagüita mártir.

También «La toma», última canción de la cara A del disco, comienza con el relato de una pobladora sobre su experiencia del día en que se produjo la toma de esa población, el 16 de marzo de 1967. La letra de este tema, lejos de ser testimonial, tiene un tono sumamente vivencial y dramático, sin dejar de lado el ya característico humor de Víctor: *Ya se inició la toma, compañero calla la boca/ cuidao con los pacos que pueden dejar la escoba*.

Con este disco, las metáforas, tan presentes en toda su obra musical, comienzan a cederle lugar a descripciones poéticas mucho más terrenales y concretas. La canción «La carpa de las coligüillas», también escrita junto a Alejandro, por ejemplo, habla de las prostitutas de la toma, las que *tenían clientes antes de tener terreno*. Esta especie de tonada tiene una estructura bastante teatral, en cuanto a que es un diálogo entre los pobladores (o quizás del propio Víctor) y las prostitutas que son conminadas a unirse a la lucha: *A quién estái esperando en esa carpa llovía/ si están toos trabajando, compañera coligüilla*. A lo que ellas responden: *Yo espero y mi compañera espera lo que yo espero/ tamos toas esperando que llegue un joven soltero*.

Pero, seguramente, la más bella y enternecedora canción de este disco, es «Luchín». Esta deja percibir la imagen universal de un «bandidito» (como Víctor lo llamó en un recital) que podría vivir en cualquier población de América Latina. Luchín, un niño que terminó siendo adoptado por Quena Arrieta, jugaba con sus *manitos moradas* por el frío. *Gateaba a su corta edad con el potito embarrado*, jugando con *la pelota de trapo…* no se necesitan más palabras que las de esta canción para ver, en nuestra imaginación, la carita de millones de niños que crecen comiendo *tierra y gusanos*.

Víctor explicaba: «Este disco me deja como experiencia, que la mejor escuela para el cantor es la vida; pero la vida de los demás vivida junto a ellos, y no la vida de los demás vista desde un taller de creación».[35]

Así se logró un disco como *La población*, el que, al situarnos en un contexto tan preciso por medio de imágenes y testimonios, podría —perfectamente— servir de base para un montaje teatral.

Al parecer, esta iniciativa encontró un eco casi inmediato, ya que, a fines de noviembre de 1972, después de participar en los trabajos voluntarios para ayudar a paliar los daños producidos por la huelga de dueños de camiones, fue invitado por la Confederación Campesina Ranquil a hacer una expedición al lugar donde había sido la famosa matanza de 1934. Conoció la vida de los pobladores de ese sector. La idea era repetir con esta gente la experiencia de su disco anterior sobre el cual, alguna vez, dijo: «Lo único que anhelo, es haber sido en mis composiciones tan sincero como todos esos pobladores que abrieron su alma para entregármela».[36]

Una vez que recopiló el material necesario, volvió a Santiago y se puso a trabajar en esta nueva idea. En eso estaba hasta el 11 de septiembre de 1973.



CAPÍTULO VIII



Pablo Neruda y el general Carlos Prats: los únicos dos oradores del acto homenaje en el Estadio Nacional al poeta por su Premio Nobel. Por desgracia, gran parte de los registros fotográficos de los tres actos masivos dirigidos por Víctor Jara en el Nacional, fueron quemados por los militares después del golpe de Estado de 1973.

1973

Alerta el peligro…

El año 1973 se veía venir bastante intenso. Durante los dos primeros meses la campaña con miras a las elecciones parlamentarias estaba en todo su fragor. Tal como en las presidenciales, fueron las manifestaciones artísticas populares las que pretendieron captar el voto de los indecisos para la Unidad Popular. Esta vez a cada uno de los artistas comprometidos con la causa le fue asignado un candidato en especial. Víctor, junto a los Inti, apoyó a Eliana Araníbar, del Partido Comunista. Además, por primera vez en su vida, pronunciaría discursos políticos, en los que llamaba al pueblo a defender al Gobierno Popular ante la amenaza fascista que cada vez se hacía sentir con mayor fuerza, en especial después del aumento porcentual de votos en las elecciones de marzo recién pasado: la coalición oficialista había obtenido más de un 40% de las preferencias (recordemos que, en 1971, la votación para Allende fue de un 36,2%). A pesar de toda la guerra sucia desplegada en los medios de prensa y el boicot económico impuesto por el Gobierno de los EE.UU. para desestabilizar a Allende, estas elecciones demostraron a cierto sector del país un hecho inobjetable: no podrían acabar con el proceso que se estaba dando en Chile, si no era por la fuerza de las armas.

Después de las elecciones el ambiente estaba cada vez más caldeado y la posibilidad de un golpe se tornó inminente. El poeta Pablo Neruda se dirigió al pueblo desde Isla Negra, advirtiendo los horrores de la guerra civil que él había visto en España, y que veía posible en Chile. Víctor, escuchando el llamado del poeta, dirigió por televisión un programa de conversación acerca de los peligros del fascismo. A fines de junio, en medio de una tremenda agitación nacional con paros, huelgas, desabastecimiento, violencia callejera, etc., el Instituto Nacional de Cultura del Perú lo invitó a dar una serie de recitales en ese país, tanto para la televisión como en lugares más amplios; éstas serían sus últimas presentaciones.

Durante su estada en el Perú —el 29 de junio— se produjo el primer intento de golpe, el «tanquetazo», encabezado por el teniente coronel Roberto Souper.

De vuelta a Chile, Víctor —como siempre— dividía su tiempo en numerosas actividades paralelas: los trabajos voluntarios; su puesto en la Universidad Técnica; los ensayos de *Los siete estados* con el Ballet Nacional y los últimos toques a su nuevo material discográfico: el LP *Canto por travesura*, una recopilación de cantos picarescos del sur de Chile y que pretendía dar a conocer para las Fiestas Patrias. También estaba trabajando en su próximo disco, basado en los datos que había recogido el año pasado en Ranquil. Además, preparaba su regreso al teatro…

El Teatro del Ángel, compañía independiente formada por los actores Anita

González, Alejandro Sieveking, Bélgica Castro y Lucho Barahona, el productor Dionisio Echeverría y la arquitecta y escenógrafa, Luz María Sotomayor, se encontraba presentando la obra *Espectros*, de Ibsen. Bélgica cuenta que, desde que fundaron la compañía en 1971: «estábamos todo el tiempo diciéndole a Víctor que nos dirigiera, pero se lo pasaba cantando, poh…».

Alejandro Sieveking había escrito una nueva pieza, *La virgen del puño cerrado* (título que, después del golpe, debió modificar, reemplazando la palabra «puño» por «manito», por tener la anterior una connotación «subversiva»). Víctor Jara, quien no dirigía actores desde hacía más de tres años, después de muchos intentos finalmente fue convencido para que dirigiera esta obra. Empezó a trabajar con el dramaturgo en la etapa previa al montaje, a fines de agosto de 1973.

Paralelamente, junto al mismo Sieveking, a Patricio Bunster y al escritor Carlos Cerda, estaban ideando un nuevo acto masivo en el Estadio Nacional, a realizarse el sábado 15 de septiembre. El tema del espectáculo giraba alrededor de los peligros del fascismo.

Pero, claro. Nada de eso fue concretado.

ASESINATO, PERO NO MUERTE

Tanto rojo que derrama…

Durante 1973, Víctor Jara dejó registrada dos proféticas canciones. Una de ellas es «Manifiesto»; la otra, «Vientos del pueblo», en la que hace un vaticinio: *De nuevo quieren manchar mi tierra con sangre obrera/ los que hablan de libertad y tienen las manos negras*.

En la mañana del martes 11 de septiembre de 1973 tenía que cantar en la inauguración de una exposición, en la UTE, la que contaría con la presencia y la oratoria de Allende. Se enteró por la radio de la insurrección militar que había comenzado en Valparaíso y del llamado de la CUT a presentarse en los respectivos lugares de trabajo. Así lo hizo, montó en su citroneta y partió a la UTE con su guitarra.

Durante la mañana, mientras La Moneda era bombardeada por el «jamás vencido» ejército chileno y Allende terminaba con su vida, cientos de estudiantes y académicos fueron sitiados en el Campus. Ahí pasaron la noche. En la mañana del

doce, los militares ingresaron con sus tanques a la Universidad, destruyendo las murallas del edificio. Hicieron que los prisioneros se formaran y ahí recibieron las primeras patadas y culatazos. Antes de ser trasladados al Estadio Chile, Víctor botó su carnet de identidad, con la absurda esperanza de pasar inadvertido, pues su cara era reconocida y odiada por los asesinos.

Desde el momento de su secuestro en el Estadio Chile —lugar en el que tantas veces cantó—, hasta sus últimos momentos, se han tejido innumerables versiones.

El informe de la Comisión Rettig, reconstruyó parte de los hechos: al llegar al campo de concentración, Víctor fue separado del grupo junto a otros detenidos considerados como «peligrosos». Durante tres días de interrogatorio fue salvajemente torturado. El día 15 fue el último en que se le vio con vida, cuando fue sacado de una fila de prisioneros que iban a ser trasladados al Estadio Nacional.

En la madrugada del día 16, su cuerpo, junto al de otros cinco compañeros, fue encontrado por unos pobladores en las inmediaciones del Cementerio Metropolitano. Estaba marcado por las peores huellas de la tortura. A culatazos, los militares habían roto aquellas manos que acariciaron la afortunada guitarra, para que no pudiera volverla a hacer sonar.

Según la autopsia, Víctor Jara murió a consecuencia de heridas múltiples de bala. Presentaba cuarenta y cuatro orificios de entrada de proyectil con treinta y seis de salida. ¡Cuarenta y cuatro balas…! Hoy parece un mal chiste el comunicado oficial, de fecha 27 de marzo de 1974, del Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Pinochet a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA. Éste, textualmente, decía: «Víctor Jara. Fallecido. Murió por acción de francotiradores que, reitero, disparaban indiscriminadamente contra la FF.AA. como en contra de la población civil».

A dos semanas de cumplir cuarenta y un años de edad, Víctor Jara Martínez, un tipo que jamás empuñó un arma que no fuera su arte, fue asesinado por militares que hoy día pasean sus sucias e impunes conciencias por las calles de Chile. Si no hubiera sido por esos pobladores que lo reconocieron, su cadáver hubiera sido arrojado a una fosa común (o quizás al mar), pasando a engrosar la lista de los miles de desaparecidos que dejó como herencia la dictadura de Pinochet.

Fue conducido a la Morgue como NN, donde Joan fue a reconocerlo. Le hicieron entrega del cuerpo de su marido con la condición de enterrarlo de inmediato y sin funeral. Así, ella fue la única persona cercana a Víctor que pudo estar presente en su entierro en el Cementerio General, tragándose sola toda la pena y la impotencia.

A pesar de la fecha establecida por el Informe Rettig, la lápida de su nicho dice que murió el 14 de septiembre de 1973. Pero este error tiene sentido: con sus manos masacradas, Víctor no tenía nada más que hacer en este mundo.

Según *…Un canto truncado*, el 14 de septiembre, durante su secuestro, escribió un último poema, que seguramente alcanzó a ser canción en algún lugar de su mente. Se titula «Estadio Chile»:

Somos cinco mil
en esta pequeña parte de la ciudad,
somos cinco mil.
¿Cuántos seremos en total
en las ciudades y en todo el país?
Sólo aquí, diez mil manos que siembran
y hacen andar las fábricas.

¡Cuánta humanidad
con hambre, frío, pánico, dolor,
presión moral, terror y locura!

Seis de los nuestros se perdieron
en el espacio de las estrellas.
Un muerto, un golpeado como jamás creí
se podía golpear a un ser humano.
Los otros cuatro quisieron quitarse todos los temores…
uno saltando al vacío, otro golpeándose la cabeza contra el muro,
pero todos con la mirada fija en la muerte.
¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!
Llevan a cabo sus planes con precisión artera
sin importarles nada.
La sangre para ellos son medallas,
la matanza es un acto de heroísmo.
¿Es éste el mundo que creaste, Dios mío?
¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo?
En estas cuatro murallas sólo existe un número
que no progresa, que lentamente querrá más la muerte.

Pero de pronto me golpea la conciencia
y veo esta marea sin latido, pero con el pulso de las máquinas.
Y los militares mostrando su rostro de matrona
lleno de dulzura.

¿Y México, Cuba y el mundo?
¡Que griten esta ignominia!

Somos diez mil manos menos
que no producen.
¿Cuántos somos en toda la patria?
La sangre del compañero Presidente
golpea más fuerte que bombas y metrallas.

Así golpeará nuestro puño nuevamente.

¡Canto, qué mal me sales cuando tengo que cantar espanto!
Espanto como el que vivo
como el que muero, espanto.
De verme entre tantos y tantos
momentos del infinito
en que el silencio y el grito
son las metas de este canto.
Lo que veo nunca vi,
lo que he sentido y lo que siento
Hará brotar el momento…



ÚLTIMAS PALABRAS

Al llegar a este punto me sorprendo a mí mismo. Cuando comencé esta investigación tenía como objetivo esencial reconstruir la historia de un artista al cual admiro. Pero resulta que, al llegar a la meta, me di cuenta de que los datos históricos y objetivos que este trabajo puede aporrar, se fueron transformando en un pretexto para descubrir premisas tanto más esenciales… Por eso que estas «últimas palabras» no analizarán si Víctor fue un buen o mal director, o si cantaba afinado o no… ya no quiero sacar conclusiones técnicas: con humildad espero que estas páginas hayan sido lo suficientemente esclarecedoras al respecto. Por eso en esta parte me tomaré la libertad de hablar de lo que pasó dentro de mí…

Me he dado el tremendo gusto de girar la cabeza hacia atrás, contemplando con los pies en el presente un período histórico sumamente especial, en el que nuestro país vivió un esplendor artístico sin precedentes. No es difícil advertir que la gran mayoría de los análisis sobre esta época en Chile se refieren a los conflictos sociales, a las luchas, a las divisiones, a los temores, a las esperanzas, a los odios… Sin embargo, como este libro abordó el tema tomando como hilo conductor la trayectoria de un artista tan involucrado en esa misma contingencia social desde la creación, la asociación entre estos hechos acaecidos antes de que naciera y lo que me sucede ahora como joven, tiene un carácter restrospectivo que pretende reivindicar al arte como herramienta socializadora y como punto de referencia histórica.

Víctor Jara fue asesinado hace casi treinta años. ¿Qué ha sucedido en todo este tiempo? Mi pregunta no tiene ninguna inocencia, ya que como pretendido artista, al conocer por medio de esta investigación una parte olvidada del desarrollo cultural de este país que me parece tan dolorosamente ajeno, queda una extraña mezcla de sabores en la boca: me he dado cuenta de la verdadera magnitud del robo cultural del que hemos sido víctima los chilenos: fuimos despojados de nuestra historia en una forma brutal y cobarde. Obviamente no me refiero sólo al asesinato de Víctor… en el fondo, él se transformó en una de las caras visibles de una historia que tenía raíces… unas raíces que venían hundiéndose desde hacía tanto tiempo y que fueron arrancadas y pisoteadas por las mismas botas que el pueblo financia con sus impuestos. ¿Cuál es el resultado?

Vivimos en un país con una riquísima tradición cultural, pero sin memoria.

Por este tipo de dicotomías creo que en este momento histórico —más que en cualquier otro— cuanto más iniciativas haya que ayuden a recuperar el hilo cortado, mejor será, ya que somos muchos quienes sentimos que el país donde nacimos y vivimos no nos pertenece. Entre otras cosas, ello ocurre porque no sabemos nada de nosotros mismos. Le tenemos pavor a reconocernos en una canción folklórica o en alguna manifestación popular. Preferimos celebrar el Halloween. Esa sensación de

soledad y desamparo en este «aquí y ahora» tiene una simple explicación: al no sentirse parte de «un algo» o de «un donde», es difícil comprometerse con uno mismo y con los que nos rodean y eso provoca un enorme vacío interior…

Por eso, para mí Víctor Jara se transformó en un símbolo, pero más allá de su imagen impresa en un póster o en una polera. Es, más bien, la contemplación del trabajo incansable que este campesino emprendió con su sensibilidad creadora, lo que inspira la fe en el verdadero poder del arte como impulsor de cambios.

Gracias a ese descubrimiento, puede verse el presente y el futuro con la esperanza de que las cosas experimenten una profunda evolución… y eso es bueno.

Es muy difícil lograrlo, ciertamente, pero ¿quién sabe? Al llegar al capítulo respecto al teatro masivo que Víctor, junto a muchos otros anónimos artistas, realizó en el Estadio Nacional, o cuando por ejemplo, Patricio Bunster recuerda los concursos de teatro en poblaciones, o el nacimiento de La Nueva Canción Chilena junto a un proyecto social definido, se me produjo una sensación de confianza por estar convencido de que un pueblo que se conoce a sí mismo tiene un poder de lucha (ojo que con «lucha» no me refiero a salir a la calle con un lanzallamas) mucho más efectivo, pues tiene un sustento cultural. Y, ¿qué mejor que reconocernos en el arte sincero y comprometido nacido como expresión de nuestra alma colectiva?

Históricamente siempre ha habido algunos pocos, pero con mucho poder, a quienes no les conviene que el pueblo se culturice. Ese temor es comprensible, un pueblo con educación es mucho más peligroso que un pueblo armado, pues la expresión popular es capaz de dejar en evidencia la injusticia social de una manera que sobrevive al tiempo y a la mala memoria. ¿Qué pasaría en estos momentos si se comenzaran a revivir tradiciones como éstas? ¿Qué diría hoy el pueblo a través de este medio, si contara con el espacio de expresión propia que le fue quitado? ¿Qué movimientos sociales podrían resurgir a partir del arte popular y masivo?

No podemos saberlo, a no ser que hagamos algo por redescubrirlo. Pero eso tiene que nacer de cada uno de nosotros, sin esperar que los políticos aprueben alguna ley en el congreso… ellos se demorarían mucho y ya hemos perdido demasiado tiempo.

Pero, asimismo, es importante ser conscientes de que no tenemos necesidad de partir de cero: la semilla está plantada… únicamente hay que regarla.

Por eso, creo que —y sin mitificación— conocer más cabalmente la obra y la existencia de los artistas de nuestro país que han encarnado tan profundamente los valores sociales de la creación, como sin duda lo hizo Víctor Jara, nos puede llevar a la revolución mental que tanto necesitamos para poder llegar a una verdadera revolución social.

Con casi cuarenta y un años de edad, Víctor estaba recién transitando un período especialmente prolífico dentro de su carrera artística, en el que todo su potencial creativo, junto a su conciencia social, se estaban plasmando ya no sólo en canciones o en obras de teatro, sino en su concepción integral del arte. En ese sentido, lo percibo como un tipo simple y generoso, un creador con las manos rebosantes de una

humanidad que caía a borbotones sobre la tierra y que todavía está ahí, a disposición de quien quiera recogerla y hacerla propia.

En ese sentido, Víctor Jara, el campesino, el mimo, el actor, el director de teatro, el bailarín de cueca, el cantor revolucionario, el poeta sublimador del pueblo, el guitarrista, el luchador consecuente, sirve de inspiración.

Hay una canción suya que me cala hondo. Se llama «Manifiesto». Es la emotiva declaración, con olor a despedida, de un guerrillero que, en vez de fusil tenía una sonrisa enorme:

Yo no canto por cantar ni por tener buena voz
canto porque la guitarra tiene sentido y razón.
Tiene corazón de tierra y alas de palomita,
es como el agua bendita: santigua glorias y penas.
Aquí se encajó mi canto como dijera Violeta
guitarra trabajadora con olor a primavera.
Que no es guitarra de rico ni cosa que se parezca
Mi canto es de los andamios para alcanzar las estrellas,
que el canto tiene sentido cuando palpita en las venas
del que morirá cantando las verdades verdaderas,
no las lisonjas fugaces ni las famas extranjeras,
sino el canto de una lonja hasta el fondo de la tierra.

Ahí donde llega todo y donde todo comienza,
canto que ha sido valiente siempre será canción nueva
siempre será canción nueva, siempre será canción nueva.

AGRADECIMIENTOS

Mis enormes y agradecidos agradecimientos a:

Los escritores Carlos Cerda y Fernando Sáez. Ambos pavimentaron el camino que hizo posible la publicación de este libro.

Arturo Clark de la Fundación Víctor Jara, por su incondicional y esmerada ayuda en la revisión de los archivos de la fundación.

La profesora María de la Luz Hurtado, de la Escuela de Teatro de la UC, por su guía en mi trabajo.

Jorgelina Martín y Pola Núñez de Editorial Sudamericana, porque el texto mejoró notablemente después de pasar por sus manos.

Nelson López, de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, por confiar en mí, permitiéndome revisar el archivo de dicha escuela.

Diego Valenzuela, por permitirme «robarle» su tema de tesis.

Rodrigo Garfias por haberme contado, un día de marzo del 1997, que Víctor fue un hombre de teatro y por hacerme escuchar, por primera vez, la canción «Manifiesto».

«Antofa» Aguilera, por prestarme su grabadora para las entrevistas.

Claudia Echenique por prestarme el computador en el que ahora estoy escribiendo.

Braulio Martínez, por prestarme su computador cuando se me echó a perder el de la Claudia.

Lucy Alba, por darse la lata de revisar mi redacción en una primerísima etapa de este trabajo.

El «angelito» Óscar Daniel, por estar, desde algún lugar, siempre conmigo.

A mi nonna, Liliana, por darme un nuevo impulso con un inesperado regalo.

Feña León, por su impresora y su paciencia de hermano.

Juan Pablo, mi hermanito y Carola, su niña, porque se me aliaron.

Andrea y Chopipi, por los recortes de *Parecido a la felicidad*.

Magaly Muguercia, por prestarme *La casa vieja*.

Adriana, secretaria de la Escuela de Teatro de la UC, y Vero, del Teatro de la UC. Ellas saben por qué.

Mateo Iribarren, por la cerveza conversada en La Terraza.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Claudio; NORAMBUENA, Rodolfo; SEVES, José; TORRES, Rodrigo y VALDEBENITO, Mauricio. *Víctor Jara: Obra musical completa*. Ocho Libros Editores. Santiago de Chile, 1996

BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral*. Traducción y prólogo de Raúl Sciaretta. La Rosa Blindada. Argentina, 1993

—, *El preceptor*; *Antígona*; *Corolario*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina, 1997

—, *La excepción y la regla*; *El círculo de tiza…*; *El proceso de Lucullus*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1964

CÁNEPA, Mario, *El teatro obrero y social en Chile*. Ediciones Cultura y publicaciones, Ministerio de Educación. Santiago de Chile, 1971

DE LA PARRA, Edmundo; SOTOCONIL, Rubén; CASTRO, Bélgica y otros. «A 50 años de la fundación del Teatro Experimental». Revista *Apuntes*. Chile, 1991

ESTORINO, Abelardo, *Teatro de Abelardo Estorino*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1984

GONZÁLEZ, Mónica, *Chile, la conjura. Los mil y un días del golpe*. Ediciones B. Chile, 2000

JARA, Joan, *Víctor Jara: un canto truncado*, 1983 (Título original; *Víctor Jara: an Unfinished Song*) Ediciones B. 1.ª edición, marzo 1999. Barcelona, España.

JELLICKOE, Ann, *The knack: comedy*. Faber and Faber, London, 1962

MUNIZAGA, Gjisselle; HURTADO, María de la Luz, *Testimonios del teatro. 35 años de teatro en la UC*. Ediciones Nueva Universidad. Vicerrectoría de Comunicaciones de la PUC, 1980

ORTON, Joe, *The complete plays*. Methuen. London, 1976

OSORIO, Raúl; MOREL, Consuelo, «Pantomima: breve historia de la pantomima en Chile», Revista *Apuntes*, Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Santiago de Chile, 1985

SANTANDER, Ignacio, *Quilapayún*. Colección Los Juglares. Ediciones Júcar, 1983

SIERRA I FABRA, Jordi, *Víctor Jara, Reventando los silencios*. Ediciones SM. Madrid, España, 1999

SIEVEKING, Alejandro, *Ánimas de día claro*. Apartado de revista *Mapocho*, órgano de Extensión Cultural, N.º 2. Biblioteca Nacional, 1963

—, *La remolienda*. Ministerio de Educación Pública. Departamento de Extensión Cultural, *Cuadernos de Teatro*. Santiago de Chile, 1984

—, *Pequeños animales abatidos y otras obras*. EFA. Costa Rica, 1977

WOLFF, Egon, *Teatro completo*. Boulder Colo; Society of Spanish and Spanish. American Studies, 1990

Programas de teatro de las siguientes obras:

- *Ánimas de día claro*, de Alejandro Sieveking. ITUCH. Temporada 1962.
- *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht. ITUCH. Temporada 1963.
- *Entretengamos a Mr. Sloane*, de Joe Orton. Compañía de Los Cuatro. 1968.
- *La casa vieja*, de Abelardo Estorino. ITUCH. Temporada 1966.
- *La remolienda*, de Alejandro Sieveking. ITUCH. Temporada 1965.
- *Las de Caín*, de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Temporada 1957.
- *Los invasores*, de Egon Wolff. ITUCH. Temporada 1963.
- *Marat Sade*, de Peter Weiss. ITUCH. Temporada 1966.
- *Parecido a la felicidad*, de Alejandro Sieveking. Compañía de la Escuela. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Festival de alumnos. 1959.
- *Viet Rock*, de Megan Terry. DETUCH. Temporada 1969.

Material audiovisual

PAROT, Carmen Luz, 1998: *El derecho de vivir en paz*. (Largometraje documental biográfico sobre Víctor Jara)

JILES, Pamela, 1998: Reportaje de *Informe Especial*. Televisión Nacional de Chile.

Fundación Víctor Jara, 2000, CD ROM *Víctor Jara, el creador*.

Diarios y revistas

DE LA FUENTE, Antonio (director), 1984: revista *La Bicicleta*. Serie Víctor Jara, números 1 y 3 (septiembre y noviembre, respectivamente). Editora Granizo. Chile.

CELEDÓN, Jaime, 1963: «Brecht y *El Círculo de Tiza*». Revista *Mensaje* N.º 120.

CONTRERAS, Roberto (compilador), 1978: «Habla y canta Víctor Jara» (recopilación de entrevistas hechas a Víctor Jara). Casa de las Américas. Colección Nuestros Países. La Habana.

CLUNES, Amaya, 1998: «Una escenógrafa en el exilio». Revista *Conjunto* N.º 108. Casa de las Américas. Ciudad de la Habana, Cuba.

Material discográfico

JARA, VÍCTOR:

1966: *Víctor Jara*. Sello Demón
1969: *Pongo en tus manos abiertas*. Sello Dicap
1971: *El derecho de vivir en paz*. Sello Dicap
1972: *La población*. Sello Dicap
1972: *Víctor Jara canta y habla* (en vivo en La Habana, Cuba), Warner Music
1973: *Canto por travesura*. Sello Dicap
1979: *Canto Libre*. Sello Dicap

OTROS

- 1956-57 y 58: Actas de notas y asistencia de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
- Recortes de prensa compartidos por los entrevistados.

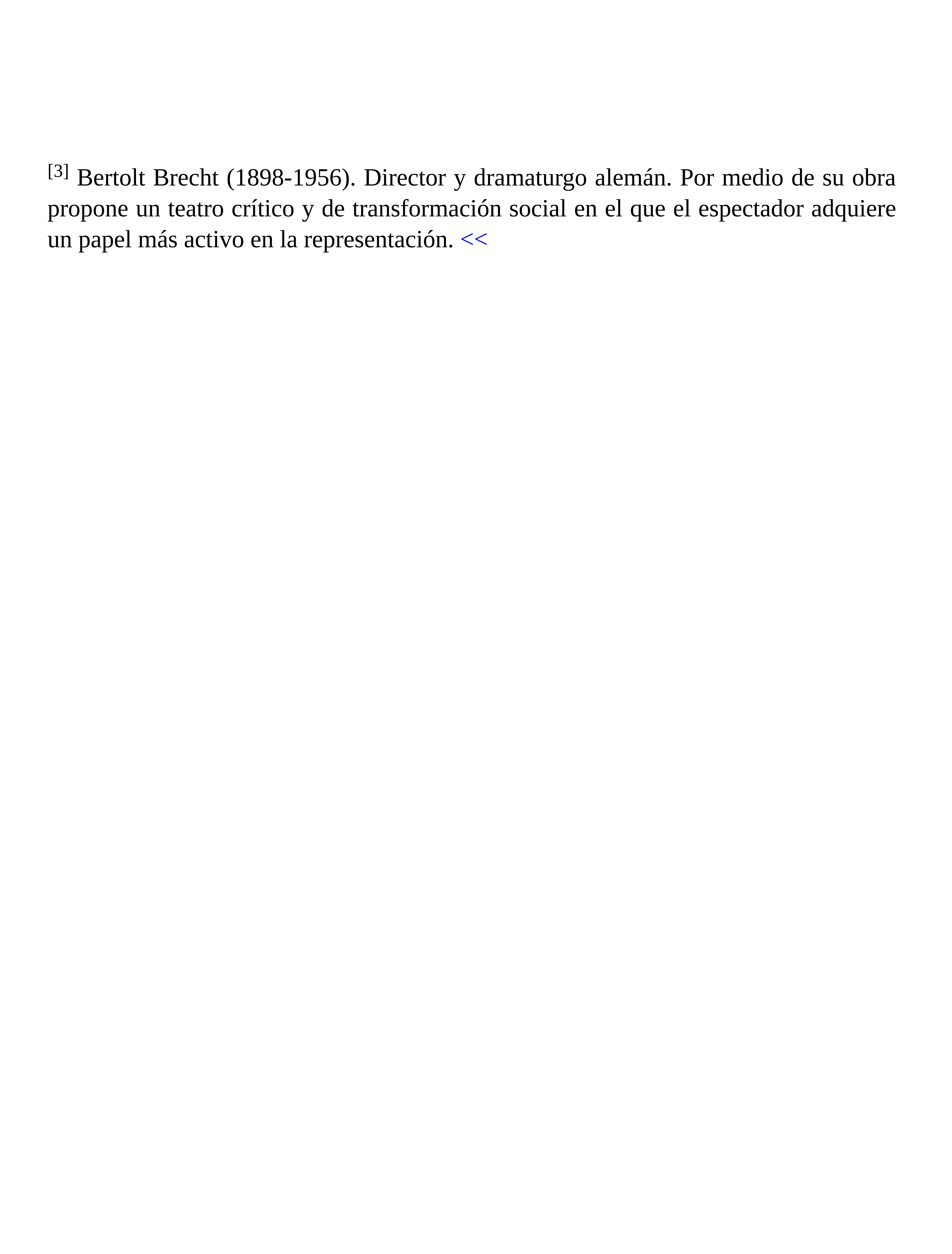


Víctor en el papel de Bubnow, en Los bajos fondos*, de Gorki, obra montada como uno de los exámenes del Tercer Año, en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1958.*

Notas

[1] *Víctor Jara: un canto truncado* (Título original *Víctor Jara: an unfinished song*), Joan Jara, 1983, 1.ª edición, marzo 1999. <<

[2] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países. Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<



[3] Bertolt Brecht (1898-1956). Director y dramaturgo alemán. Por medio de su obra propone un teatro crítico y de transformación social en el que el espectador adquiere un papel más activo en la representación. <<

[4] Basado, en gran parte, en el libro de Joan, *Víctor Jara: un canto truncado*. <<

[5] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[6] Konstantin S. Stanislavsky (1863-1938). Revolucionario actor y director ruso. Cofundador del Teatro del Arte de Moscú. Su método se centra en la búsqueda de la sicología propia de cada personaje, a través de la cual el actor llega a encontrar particularidades del mismo. Las acciones físicas que éste realiza en escena deben estar exentas de gestos innecesarios y preconcebidos. Es uno de los máximos referentes, por no decir el mayor, del teatro occidental contemporáneo. <<

[7] El 3 de septiembre de 1948 el Gobierno del Presidente Gabriel González Videla promulgó la «Ley de Defensa de la Democracia», conocida también como la «Ley Maldita», la que relegó al Partido Comunista a la ilegalidad y retiró a sus militantes de los registros electorales. Dos años antes los comunistas habían participado activamente en la campaña presidencial de «Don Gabo» y fue este mismo quien, en 1947, reconocería en La Serena: «Sin el PC, yo no sería Presidente». <<

[8] Diario *La Nación* de Costa Rica, sábado 17 de septiembre de 1960. <<

[9] «Habla y canta Víctor Jara», Colección Nuestros Países, Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[10] Extracto del programa de *Ánimas de día claro*, de A. Sieveking, ITUCH, 1962. <<

[11] Este hecho está descrito en …*Un canto truncado*. <<

[12] «Habla y canta Víctor jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[13] Extracto del programa de *Los invasores*, de Egon Wolff, ITUCH, 1963. <<

[14] *Víctor Jara: un canto truncado*, Joan Jara, 1983. 1.º edición, marzo 1999. <<

[15] Revista *Conjunto* N.º 108. Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, Cuba. Enero-marzo, 1998. <<



[16] Con este término me refiero a situaciones sin importancia que adquieren una dimensión más grande por los conflictos a los que conlleva. Por ejemplo, los pelos en el lavatorio de un baño comunitario. <<

[17] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[18] *Víctor Jara. Un canto truncado,* Joan Jara, 1983. 1.º edición, marzo de 1999. <<



[19] CD *Víctor Jara canta y habla*. Recital en la Sala Central de la Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 4 de marzo de 1972, Warner Music. <<

[20] *Víctor Jara habla y canta*. Colección Nuestros Países, Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[21] Extracto del programa de *Viet Rock*. Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 1969. <<

[22] Extracto del programa de *Viet Rock*. <<

[23] Extracto del programa de *Viet Rock*. Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, 1969. <<

[24] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<



[25] Los nombres que están acompañados de un asterisco corresponden a alumnos del Departamento de Teatro y de dos, al actor invitado. <<

[26] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[27] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[28] Antonin Artaud (1896-1948). Actor, director, dramaturgo y poeta francés. Redefinió el papel y el significado del teatro por medio de múltiples ensayos, en los que desechaba el teatro convencional, proponiendo otro inquietante, destructor y revolucionario, con un lenguaje más cercano al caos que al orden, a lo visceral que a lo intelectual. Algunos de sus escritos al respecto son *Puesta en escena y la metafísica* (1932) y *Teatro y la peste* (1933). <<

[29] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<


[30] *Chile, la conjura. Los mil y un días del golpe*, de Mónica González, 2.º edición. Octubre, 2000. Ediciones B. <<



[31] «La jota» es la denominación con la que se conocía y conoce a las Juventudes Comunistas. <<

[32] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[33] «Habla y canta Víctor Jara». <<

[34] «Habla y canta Víctor Jara». <<

[35] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<

[36] «Habla y canta Víctor Jara». Colección Nuestros Países, del Departamento de Música de la Casa de las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. Abril de 1978. <<